

1991

Le Vase Clos Proustien.

Fabrice Igor Leroy

Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses

Recommended Citation

Leroy, Fabrice Igor, "Le Vase Clos Proustien." (1991). *LSU Historical Dissertations and Theses*. 5255.
https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/5255

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Historical Dissertations and Theses by an authorized administrator of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Order Number 9219555

Le vase clos proustien

Leroy, Fabrice Igor, Ph.D.

The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical Col., 1991

Copyright ©1992 by Leroy, Fabrice Igor. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

LE VASE CLOS PROUSTIEN

A Dissertation

**Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy**

in

The Department of French and Italian

by

Fabrice I. Leroy

Licencié en philologie romane, Université de Liège, 1987

Agrégé, Université de Liège, 1988

December 1991

pour Shelly

ii

ACKNOWLEDGEMENTS

This dissertation was made possible by the constant advice and the patient support of many people.

First of all, I wish to thank Dr. Jefferson Humphries, whose direction and enthusiastic support have helped me through every stage of this work. I owe him on many levels. Our conversations have always solved the problems inherent in the composition of this study, and his many knowledgeable contributions have greatly helped my progress.

I was also fortunate to work with Dr. Adelaïde Russo, and have benefited from her suggestions, always detailed and accurate. She has been a very attentive reader and an equally warm supporter from the first day of our collaboration.

The members of my committee have also provided me with many interesting suggestions along the way. I am especially grateful to Dr. Nathaniel Wing for his encouragement and his exhaustive knowledge of many of my topics. Many thanks also to Dr. David Wills and Dr. Gregory Stone, who were equally helpful and supportive. Finally, I wish to thank Dr. Lucie Brind'Amour and Dr. Carl Blyth for their contributions.

Prof. Jacques Dubois and Prof. Jean-Marie Klinkenberg have helped me with the first stages of this study. I wish to express to them my deepest gratitude.

I am also grateful to my friends, whose support has guided me through all the stages of this work. I was very fortunate to share their time. I am pleased to express my most sincere thanks to my childhood and college friends, Stéphane Lemmens, Pascal Laurent, and Livio Belloi. The Louise Garig connection also played a big part in my life: without these friends and their warm reception, my existence would have taken a very different turn. Many thanks to them and their families: O. Fred Westereng, Jay Arnold, Adrian Baudoin, Scott "Scoop" Daigle, Christopher Thompson, Mark Boswell, Robert Labranche, and Ron Kelly. Thanks also to Muriel Placet, Carla Criner, Edouard and Sylvie Glissant, Claude and Monique Vandeloise, and Carl Blyth.

I owe my parents and my grandmother more than I could express here. These pages are for them.

Thanks to Shelly's family (Sandra, Dale, Stacy, and Richard Miller) for their warm hospitality and immediate generosity.

I dedicate this dissertation to Shelly, without whom nothing would exist for me.

TABLE OF CONTENTS

| | <u>page</u> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| DEDICATION..... | ii |
| ACKNOWLEDGEMENTS..... | iii |
| ABSTRACT..... | v |
| Chapitre I : Présentation..... | 1 |
| PREMIERE PARTIE: OBJETS ET RECIT..... | 46 |
| Chapitre II : Sur le paillason des Guermantes (Anticipation et indicialité du détail proustien)..... | 47 |
| Chapitre III: Dans l'atelier d'Elstir (Représentation picturale et code herméneutique).... | 96 |
| DEUXIEME PARTIE: OBJETS ET PERSONNAGES..... | 128 |
| Chapitre IV: Dans le labyrinthe d'Albertine (La quête du sens)..... | 129 |
| Chapitre V: Autour de l'objet d'art (Sens esthétique et sociologie proustienne)..... | 177 |
| TROISIEME PARTIE: PERSONNAGES ET OBJETS..... | 220 |
| Chapitre VI: La figure du comble (La réification du "monde" proustien)..... | 221 |
| Chapitre VII: Le kaléidoscope et la courtisane (Instabilité, subversion, et prostitution chez Proust)..... | 251 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 324 |
| APPENDICE..... | 333 |
| VITA..... | 334 |

ABSTRACT

Proust's main novel, *A la recherche du temps perdu*, has been analyzed by Gilles Deleuze as the story of an experience of learning, the narrator's account of his gradual understanding of signs. This means that Proust's novel can be read as a continuous act of semiotic and social interpretation, and Claude Duchet's hypothesis that the systems of objects in a novel comprise a discourse of their own -- a semiotic network within the text -- can be a point of departure in the study of such signs, precisely of the detail as a dynamic structure. Such examination of the narration of fictional objects/signs belongs to the critical genres of poetics and semiotics, as defined respectively by Roman Jakobson and Umberto Eco.

Reading this "language of signs" implies a semiotic and narratological study of mechanisms of indexicality and symbolism as these function within the narrative and its hermeneutic code -- of how Proustian details and pictorial signs frequently anticipate the revelation of secrets. These proleptic constructions reveal in Proust's novel epistemological positions shared by other modern forms, such as the detective novel and contemporary empirical sciences based on the scrutinization of details and indices. Moreover, they take place within a larger problematic of Representation.

This semiological perspective also implies a sociological one. The system of objects in the *Recherche* is the locus of a semiotic and social instability that corresponds to Proust's unravelling of traditional social classes. Thorstein Veblen and Pierre Bourdieu's theories are also especially relevant for exposing social patterns and behaviors in Proust, since this instability is particularly readable in the response of the novel's characters to Art.

In this ever-expanding universe of kitsch and human reification, prostitution is a highly meaningful theme. The shifting semiosis, observed in the disposition of objects

and the exchange of social roles, functions in two privileged spaces of interaction: the salon and the bordello. Proust's particular use of the bordello underlines its reality as a literary convention that both prolongs and deconstructs the prostitutional themes of such nineteenth century figures as Sue, Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant and Manet.

CHAPITRE I PRESENTATION

"Ainsi aurons-nous posé une "idée de recherche"--sans cependant nous laisser aller à la moindre ambition positiviste: la *Recherche* est l'une de ces grandes cosmogonies que le XIXe siècle, principalement, a su produire (Balzac, Wagner, Dickens, Zola), dont le caractère, à la fois statutaire et historique, est précisément celui-ci: qu'elles sont des espaces (des galaxies) *infiniment explorables*; ce qui déporte le travail critique loin de toute illusion de "résultat" vers la simple production d'une écriture supplémentaire, dont le texte tuteur (le roman proustien), si nous écrivons notre recherche, ne serait que le pré-texte".

BARTHES (R.), "Une idée de recherche", in *Recherche de Proust*. Paris, Seuil, "Points", 1980, p.35.

1. Préambules:

Ecrire sur Proust? La question semble être infiniment complexe et renvoyer à des pratiques très diverses. Au-delà de ces commentaires mêmes, dont le nombre et la variété demandent justification, il faut s'interroger d'abord sur une notion, apparemment fort vague, et que toutes ces analyses mentionnent de concert. On nommera cette notion du terme ambigu de *modernité*. Il s'agira, pour nous qui nous proposons d'offrir une réflexion sur la *Recherche*, d'entamer notre propos par un examen de cette *modernité* et de sa relation au discours critique, avant de, dans un deuxième temps, situer notre approche par rapport à l'ensemble de ces productions. En somme, nous nous occuperons ici de justifier l'intérêt manifeste qu'il y a encore à étudier Proust, ainsi que de présenter en quoi notre angle de lecture offre une perspective nouvelle sur ce texte canonique et quel bénéfice peut en être tiré.

Commençons par aborder la question par quelques généralités. La singularité de l'oeuvre proustienne a fait l'objet de commentaires qui sont une première manière de définir sa modernité. La "cosmogonie" proustienne, pour reprendre le terme de Roland Barthes¹, est un phénomène fascinant. Elle apparaît comme un exemple unique, au vingtième siècle, d'une entreprise moderne totalisante. La volonté de complétude quasi névrotique de ce texte, écrit en spirales, en vase clos, ne pouvant cesser de s'écrire, d'aspirer à une cohérence toujours vacillante, est plus qu'un phénomène d' *ampleur*, ou, si l'on veut, de *longueur*. Il y a, dans le fragile procédé des "paperoles" proustiennes (constante réécriture, ajout incessant, supplément permanent, cohésion toujours en mouvement, donc en danger), une singulière modernité à l'oeuvre. Cette entreprise *cosmogonique* abrite d'ailleurs un paradoxe interne: à peine a-t-on émis le principe qu'il y a *tout* dans Proust (une théorie de l'art, de la musique, de la critique littéraire, de la peinture, de la perception, de la société, de la mémoire, du sommeil, de la sexualité, de l'amour...) qu'il faut immédiatement préciser que le roman présente un angle de vue extrêmement restreint: les souvenirs familiaux et sociaux d'un jeune artiste bourgeois du début du siècle. En parodiant ses propres critiques, Proust qualifie un instant ses personnages d'*insignifiants oisifs* ("*j'avoue que la peinture de ces inutiles m'indiffère assez*" disait Bloch)². Là où la cosmogonie balzacienne développe un nombre infini de lieux, de classes sociales (des *Chouans* aux *Paysans*) et de points de vue, le roman de Proust ne s'articulera que sur trois lieux principaux (Combray, Paris et Balbec avec, il est vrai, quelques espaces latéraux: Doncières, Venise, ...), trois salons mondains (les Verdurin, la princesse de Guermantes et la duchesse de Guermantes) et le point de vue unique de celui que trois générations de critiques ont nommé le *narrateur* proustien. Ce paradoxe entre le champ épistémologique du roman et sa relative limitation thématique constitue une manière traditionnelle de qualifier la modernité de la Recherche. Au lieu d'un aplatissement horizontal à la Balzac (volonté de couvrir tous les milieux sociaux et toutes

les réalités historiques), Proust propose une série d'approfondissements verticaux. Et, au coeur même de cette structure, se perd le mimétisme réaliste: chaque approfondissement fait vaciller l'équilibre des masses narratives, l'enchaînement des scènes³. Le récit de Proust n'est pas *raisonnable*, il perd souvent son lecteur dans le labyrinthe de sa narration. Cette modernité est lisible dès la première page de la *Recherche*, où l'approfondissement remplace la scène classique (le texte commence de façon déconcertante par des réflexions sur le sommeil, avant même d'avoir posé un décor, identifié les lieux ou les personnages qu'il mentionne).

Une autre manière traditionnelle d'aborder cette modernité est de la situer dans son contexte artistique. Ce faisant, il est commun de remarquer que la modernité de Proust est une modernité *alternative*, au sein des mouvements littéraires du début du siècle⁴. Une telle construction, dont les aspirations participent d'une variété impressionnante de modèles théoriques, présente peu d'éléments communs avec les autres productions modernes contemporaines. Elle ne se présente pas en termes d'avant-garde⁵. En somme, *A la recherche du temps perdu* ne bénéficie pas, au contraire d'autres textes, d'un accueil qui la consacre immédiatement comme oeuvre de nouveauté.

Ce phénomène est important: en ignorant (pour des raisons stratégiques ou non) la modernité de la *Recherche*, les contemporains de Proust participent à un malentendu critique qui a longtemps entouré le texte proustien. Celui-ci sera considéré pendant longtemps comme un texte *poétique* (alors qu'il s'agit là d'un de ses aspects les plus conventionnels et, à vrai dire, les plus ennuyeux) ou un texte *précieux*, de forme comme d'intention (on retrouve là le mythe de Proust - écrivain snob. Un des objectifs constants de cette analyse sera de démonter un tel mythe). Il faudra attendre les productions d'une nouvelle critique pour dégager des dessous d'un amas de poncifs rassis toute la brillance

et l' infinie nouveauté du projet proustien. Notons donc ceci : tout examen, même introductif, de la modernité de Proust est inséparable de l' histoire de sa reconnaissance.

En mentionnant la notion de mouvement littéraire, on aborde la question de la position de Proust dans le *champ* littéraire. Ce problème, qui relève de la sociologie de la littérature telle que la pratique Jacques Dubois (*L' institution de la littérature* ⁶), est aussi de nature à offrir quelques éclaircissements sur cette question de la modernité. On a déjà noté que Proust n'appartient pas à un Mouvement littéraire proprement dit, qui occuperait le champ par son discours théorique (prises de positions, pamphlets, happenings ,...) et ses productions artistiques. Il faut cependant nuancer: Proust est un héritier du Vitalisme, ce mouvement littéraire et philosophique mineur (du moins au plan de sa reconnaissance par l'histoire littéraire) du début du vingtième siècle, selon lequel " L'univers est représenté dans chacune de ses parties. Chaque chose, dans la nature, contient tous les pouvoirs de la nature⁷". Chacun, donc, a du génie, y compris les ouvriers, les épiciers,...On reconnaît là une des dimensions sociales de la *Recherche* , qui s'occupera de prouver qu' aucune classe sociale, qu' aucune profession, n'a le monopole de l'intelligence. Quand la grand-mère du narrateur est malade, l' opinion de la bonne Françoise est aussi pertinente, sinon plus, que celle des médecins consultés... Mais ce n'est qu'une dimension du roman, dont l'appartenance aux théories vitalistes n'est que partiel: l' oeuvre de Proust est celle d' un isolé littéraire, d'un écrivain nocturne, d'un être en marge . Là aussi il faut préciser, et à plusieurs niveaux. On aura tout d'abord tendance à objecter: *pas si isolé que cela* .Proust a des amis littérateurs (Cocteau, Daudet, Wilde, Montesquiou,...), une vie sociale intense (encore que la *Recherche* soit une oeuvre de reclus), une position dominante dans le champ social de son époque (il reçoit le prix Goncourt pour *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*),une activité politique dans l'affaire Dreyfus... Mais la *Recherche* est une oeuvre fondamentalement marginale à l' époque de sa parution. Les difficultés de publication du texte et la frustration des premiers lecteurs

constituent des exemples classiques de cette étrangeté initiale. Au contraire d'une catégorisation de Proust par Mouvement, toujours vouée à l'incomplétude et à l'échec, on préférera situer Proust, non pas en relation avec une acception limitée du concept de modernité (au sens de mode littéraire), mais dans l'ensemble plus large d'autres productions modernes: Joyce, James, Kafka, Musil, Mann⁸,... (il importera, dans le corps de cette thèse, de préciser cette notion).

Mais il faut poursuivre l'examen de cette apparente singularité taxinomique du roman de Proust, de sa résistance aux modèles de classification. Elle présente en effet deux corrélats. En premier lieu, il est important de remarquer que l'originalité créatrice de Proust ne s'accompagne pas d'un méta-discours confiant, d'une stratégie d'auto-promotion (telle que celle qui accompagne généralement les mouvements d'avant-garde). S'il s'est occupé de sa propre carrière à ses débuts -il est un fait connu que la relation de Proust à Anatole France ressemble à celle de son jeune narrateur à Bergotte- et s'il a écrit quelques articles exposant ses idées littéraires, Proust, procrastinateur invétéré, homme de discrétion, ne s'est que rarement attaché à qualifier sa propre modernité, la théoriser, la publiciser (oeuvres posthumes, correspondance pleine de tact ...). Son oeuvre même ne commente guère les directions inédites qu'elle prend:

"Je suis forcé de peindre les erreurs, sans devoir dire que je les tiens pour des erreurs; tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens pour la vérité"⁹,

écrit-il à Jacques Rivière en 1914.

Et, dans la *Recherche*, il profère: *"Une oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix"*¹⁰

En conséquence, cette modernité proustienne a dû attendre sa reconnaissance par sa postérité critique, elle n'a pas eu d'impact immédiat (le prix Goncourt n'est guère gage de modernité...) et reste sans doute *indéfiniment* explorable .

En second lieu, il faut noter, comme nous avons noté qu'en parlant de *modernité* chez Proust, on réfère à autre chose qu'à la modernité auto-proclamée de ses contemporains, que la singularité de la *Recherche* puise à d'autres sources et relève d'autres motivations, d'un autre *projet*, exceptionnellement divers et complet. Une des particularités de ce roman, comme le note justement Anne Henry¹¹, est la diversité de ses modèles théoriques. Influencé par la sociologie de Tarde, l'idéalisme de Ravaisson, les philosophies de Leibniz et de Schopenhauer, la peinture de Ruskin..., le roman de Proust ancre ses bases dans des références aussi multiples qu'originales.

Mais il ne s'agit là, somme toute, que de généralités, proférées au cours du siècle, et que nous ne mentionnons ici qu'à titre de repères. La question de la modernité chez Proust, ou plutôt de la modernité du texte de Proust, doit sans doute être préférablement abordée sous les deux angles suivants: en quoi le discours critique contemporain a-t-il dévoilé ses mécanismes et que reste-t-il de neuf à écrire sur la *Recherche*, une fois tout cela dit et pesé?

* * *

2. Repères:

Nous proposons ici une lecture sémio-sociologique¹² d'*A la recherche du temps perdu*, centrée sur la notion de *détail*. Avant d'annoncer la structure et les méthodes de notre travail, il importe de le situer dans le contexte plus général de la critique proustienne. Il s'agira donc, en premier lieu, d'examiner l'ensemble des productions critiques qu'a engendré le roman de Proust, avant de nous positionner par rapport à elles, dans un

second temps de l'analyse. Ce qui frappe tout d'abord, dans cette masse critique que toute nouvelle exégèse se doit d'aborder, c'est sa densité, ou, si l'on préfère, son ampleur. Le phénomène demande explication, puisqu'en écrivant nous-mêmes sur Proust, nous participons nous aussi de ce même mouvement apparemment infini, nous sommes propulsés, pour utiliser une métaphore dynamique, par la même énergie. S'interroger sur cette question de la fascination critique pour la *Recherche* sera aussi, on le verra, une manière de prolonger nos réflexions initiales sur la *modernité* de Proust.

L'abondance des travaux sur Proust constitue sans doute un phénomène exceptionnel, voire unique, dans l'histoire de la critique moderne. Cette profusion indéniable d'analyses de toutes sortes, tout nouvel exégète de la *Recherche* s'y trouve confronté: on assiste à une prolifération infinie de commentaires sur ce texte, qui est lui-même une prolifération infinie de sens.

Les raisons de cette abondance sont multiples et profondes. Certes, des circonstances historiques précises peuvent apparaître comme autant de motifs qui cristallisent temporairement ce mouvement constant d'exégèse. Le plus récent de ces épiphénomènes a été, il y a quatre ans, l'entrée de Proust dans le domaine public, entraînant à sa suite une vague d'éditions nouvelles, d'hommages et de commentaires. Mais la production indéfinie d'écriture sur le texte proustien semble plutôt résider dans la spécificité de ce texte lui-même, qui offre à la critique un terrain d'exercice privilégié. Et il semble bien que ceci soit lié à la question de la modernité...

L'ampleur de ce texte est à l'évidence un facteur de premier plan: Proust offre au discours critique un matériau inépuisable, une "illustre exemplification¹³", et ce au sein de l'ensemble unique d'un seul texte. La *Recherche* se donne donc, de par sa structure même, comme corpus par excellence d'études multiples. Facteur de premier plan, sans doute, mais tout autant: facteur superficiel. Proust n'est pas le seul, en effet, à présenter l'exemple d'une construction romanesque d'une telle ampleur. Comme le remarque

Roland Barthes, “la *Recherche* est l’une de ces grandes cosmogonies que le XIX^e siècle, principalement, a su produire (Balzac, Wagner, Dickens, Zola), dont le caractère à la fois statutaire et historique, est précisément celui-ci: qu’elles sont des espaces (des galaxies) *infiniment explorables* ¹⁴. C’est donc dans la nature même du texte proustien qu’il faut au contraire chercher les raisons de son succès auprès de la critique, les motifs profonds de la séduction qu’il opère sur les exégètes du monde entier, quelle que soit leur grille de lecture, c’est-à-dire au-delà de tout cloisonnement interdisciplinaire.

Bien plus que de s’appliquer à Proust, la critique moderne semble se définir et se constituer *en s’appliquant* à Proust: Proust apparaît en effet étroitement lié à la “nouvelle critique”, en ce que celle-ci s’est occupée prioritairement de la *Recherche* et semble même s’être élaborée dans sa lecture de la *Recherche*, qui est par là même à l’origine d’un nouveau discours sur le roman. Il faut cependant nuancer: pour éviter toute connotation logocentrique, on préférera au concept d’*origine* le concept plus neutre de *séminalité*. Il ne s’agit pas, en effet, de rapporter le discours moderne à un centre, que ce même discours ne cesse de dénoncer comme concept périmé¹⁵...

Qu’est-ce donc, dans le texte proustien, qui lui a conféré une telle position séminale, ou, plus précisément, quelles sont la place et l’influence de la critique sur Proust dans la généalogie de la critique moderne telle qu’elle s’est développée depuis les années soixante, et surtout dans les années soixante-dix? Ce sont les questions que nous nous proposons d’aborder dans les quelques pages qui suivent, et ce dans la perspective de mieux exposer les fondements de notre propre analyse. On croit pouvoir d’abord distinguer une première masse de travaux dans le corpus critique proustien. Il importe de montrer en quoi ce type d’étude diffère du type d’analyse qui sera à l’oeuvre dans cette thèse et pourquoi nous pensons qu’il présente moins de pertinence. Se pencher sur ces travaux offre également cet autre intérêt de permettre de définir un angle de lecture moderne sous lequel nous nous plaçons.

Afin de mieux cerner la spécificité du nouveau discours qui apparaît dans les années soixante, il nous semble important d'examiner en quoi ce nouveau discours propose et réalise une nouvelle perspective épistémologique, et ce en considérant brièvement les travaux de ce que nous nommerons "l'ancienne critique", selon l'expression de Barthes¹⁶.

André Ferré constatait en 1953:

"les deux principaux secteurs de la critique proustienne en France (en tous cas les plus productifs, en quantité) sont (...), d'une part la biographie, où se cantonnent ceux qui ont connu Proust vivant ou gravité dans les mêmes orbites mondaines, et se plaisent à détecter dans son oeuvre les échos de son existence antérieure; d'autre part le secteur philosophique, où l'on prétend approfondir les données du roman en se livrant sur elles à des extrapolations abstraites, en les confrontant avec des théories psychologiques ou métaphysiques¹⁷".

Les bibliothèques regorgent de ces ouvrages souvent peu instructifs où s'exprime un académisme interprétatif bien inapte à révéler la modernité de la *Recherche* et qui ne la paraphrase souvent que pour la réduire, en ignorer la pluralité intrinsèque (ainsi de ces études sur les aubépines ou les synesthésies chez Proust, tant exécrées par Jean-François Revel)¹⁸. Quant à la critique biographique (A. Maurois, L. P. Quint, P. Morand,...), elle ne fait qu'appliquer à Proust un modèle d'analyse que ce dernier s'est évertué à condamner (la réduction de la création littéraire à un réseau d'anecdotes puisées dans le vécu de l'écrivain) avec une finesse toute moderne qui en fait un des premiers grands critiques de ce siècle. En somme, la majeure partie de ces textes ne dit pas grand'chose sur la *Recherche*, et surtout ne propose guère d'hypothèses nouvelles, en particulier sur la structure (sémiotique, sociologique, narrative,...) de ce roman. Et, si quelques réflexions sociologiques sont offertes ci et là, on en reste bien souvent au niveau thématique.

Cet ancien discours du roman, qui s'apparente à celui décrit par Barthes dans *Critique et Vérité*, exerce sur Proust une approche apriorique (et logocentrique) que son texte excède de toutes parts. Leur volonté d'emprise totalisante échoue face à un texte

constamment décentré et appelant une rhétorique interprétative du *fragment*. Ces commentaires pudiques (et sacralisants, Proust y apparaissant souvent comme l'auteur de "subtilités de mandarin déliquescents"¹⁹), desquelles il s'est toujours défendues. Proust n'est pas Norpois...) sont aussi limités, sans postérité ni issue: ils sont le reflet d'un discours sur le roman tel qu'on le pratiquait à l'époque, plutôt que des textes qui modifient toute une conception de l'analyse littéraire. En cela, ces travaux sont *stériles*: ils n'ouvrent pas le texte au monde, à un espace riche en hypothèses de toutes natures; ils sont une fin en soi (une voie sans issue, un monde fermé, clos, où règnent la redite, la glose et la tautologie) et non une proposition applicable à d'autres textes et qui relie l'ensemble de la *Recherche* à d'autres ensembles de production de sens.

De plus, ces travaux, pour la plupart, isolent le texte de Proust de discours scientifiques aptes à jeter sur lui une lumière enrichissante (la psychologie sociale, la sociologie, la philosophie analytique...). Proust est coupé d'un ensemble de sciences humaines qui lui offriraient pourtant --et, depuis, lui ont offert-- des grilles de lecture particulièrement fructueuses. Il faudra le bouillonnement qui accompagne la naissance de sciences modernes (la sémiotique et la narratologie) pour que se réalise enfin cette ouverture de l'oeuvre.

Certes, la critique proustienne d'avant les années soixante a produit des textes de qualité, précisément lorsqu'elle se situait en dehors des gloses réductrices de son époque. On mentionnera surtout ici les oeuvres de Jean-François Revel, Louis Martin-Chauffier²⁰, et Maurice Blanchot²¹. Le livre de Revel est un véritable pavé dans la mare, qui s'en prend avec virulence aux mythes qui encombraient jusqu'alors l'oeuvre de Proust (le snobisme, la délicatesse, le psychologisme, la préciosité...). Il est surtout un des premiers à entrevoir un Proust sociologue, et à établir une conjonction entre la sociologie romanesque de Proust et la sociologie théorique de Thorstein Veblen²², c'est-à-dire à

indiquer des espaces d'échange entre l'univers proustien et les sciences humaines du vingtième siècle. C'est dans ce paradigme sociologique qu'éclate la modernité du texte de Revel. Nous nous référerons à plus d'un endroit à son étude sur Proust, en particulier lorsque notre analyse s'occupera de la notion de classes sociales chez Proust, abordée sous l'angle du détail.

Louis Martin-Chauffier propose, lui, une étude narratologique avant la lettre, en distinguant chez Proust un "double je de quatre personnes", ainsi que des stratifications narratives dans le récit qui correspondent à ces diverses instances d'énonciation. Blanchot, enfin, resitue la *Recherche* dans une problématique de l'écriture, de la construction de sens (là où de nombreux exégètes n'avaient vu jusqu'alors qu'un calque autobiographique de la réalité). Ces deux types d'approches (narratologique et poétique) auront leur pertinence dans notre grille de lecture: nous proposerons nous aussi des réflexions sur la structure narrative du roman ainsi que sur ses mécanismes de *disposition*.

Ces trois études (et il y en a d'autres) échappent à la clôture stérile des monographies de leur époque, parce qu'elles anticipent sur un nouveau type de critique, qu'il nous faut ici présenter, avant de nous y référer constamment dans notre analyse. Remarquons d'ailleurs ici que, ce que la critique pré-structuraliste semble méconnaître dans le roman proustien, le roman moderne s'empresse quant à lui de s'en emparer, et qu'ainsi la *pratique* littéraire semble avoir reconnu plus tôt que la *critique* littéraire, cette *modernité* de Proust que nous évoquions plus haut... (le nouveau roman, par sa fragmentation du personnage, sa plurivocité sémantique, sa déconstruction de la narration et de l'illusion référentielle, sa construction en répétitions et mises en abymes,... doit beaucoup à la *Recherche*.) On rappellera à cet égard l'intérêt porté sur Proust par Michel Butor²³ ainsi que Samuel Beckett²⁴. Donc en parlant d'un malentendu critique dont

Proust aurait été l'objet, nous ne parlons que du discours dit *critique*, et mettons de côté la critique des créateurs qui eux ont reconnu depuis longtemps la nouveauté de Proust.

On constate dans les années soixante un renouveau de la tradition critique sur Proust, qui présente la forme d'un phénomène unique. En effet, les nouvelles approches qui se font jour à cette époque (sémiotiques, structurales, poétiques, formalistes, narratologiques, psychanalytiques, thématiques...) s'exercent toutes *prioritairement* sur Proust. Le texte proustien se trouve ainsi au centre --il est difficile de résister ici à ce concept d'*origine* -- d'un mouvement qui bouleverse le discours sur le roman et la littérature. Loin qu'une tradition bien affirmée s'applique en dernière analyse à Proust, c'est le mouvement inverse qui se présente: ces modèles d'analyse révolutionnaires, destinés à changer le discours critique et à être appliqués à tout roman, s'originent dans une analyse de Proust. Ces nouvelles approches se sont d'abord (au moment même où elles se proposent) exercées sur Proust, et de plus, en sont issues: il ne s'agit pas de modèles aprioriques appliqués (*rapportés*) à Proust, mais de modèles qui se constituent par et dans l'analyse même du texte proustien. Deleuze, Richard, Barthes, Rousset, Genette,..., tous ces ouvrages critiques destinés à modifier en profondeur le discours sur la littérature illustrent --mais tout autant construisent-- leurs théories à partir de Proust. On distinguera deux modes au moins dans ce processus, celui où une méthode se constitue en s'appliquant à Proust (dans le même mouvement), et celui où une méthode nouvellement proposée choisit comme premier terrain d'exercice le texte de Proust. A vrai dire, la question de l'antériorité ou non de la méthode n'est pas capitale: l'essentiel est que toutes ces nouvelles propositions d'analyse littéraire ou presque choisissent de s'illustrer ou de se définir en explorant de façon privilégiée la *Recherche du Temps perdu*. La critique proustienne, dans ce vaste brassage d'idées qui caractérise cette époque, accomplit autant de changements qu'elle en reflète, et, même dans ce dernier cas, le reflet suit de si près la formulation de l'hypothèse théorique qu'il en fait presque encore partie

[au contraire d'analyses effectuées bien après cette phase de formulation, dont on dira qu'elles reflètent une évolution plutôt qu'elles ne l'accomplissent. Une étude du temps chez (par exemple) Céline effectuée en 1980 reflète le changement du discours critique. Une étude par Genette du temps chez Proust en 1971 fonde un tel discours.] Nul autre écrivain n'occupe, dans l'histoire de la critique, une telle position séminale, si ce n'est Mallarmé.

Il importe à présent de regarder d'un peu plus près ces textes fondateurs, afin d'en mieux préciser la nouveauté, les innovations. On les abordera ici sans souci chronologique: il s'agira simplement d'examiner ce foisonnement critique auquel toute nouvelle analyse de Proust se trouve confrontée, et dans lequel elle aura à choisir ses bases méthodologiques. Nous nous occuperons donc plus loin de présenter notre grille de lecture en relation avec ces textes, ou plus précisément d'exposer ce que nous en retenons et de quelle manière nous nous proposons de l'utiliser.

Parmi les travaux de l'école poétique, du néo-formalisme et de la critique structuraliste, aucun travail n'illustre mieux que *Figures III*²⁵ la manière dont la critique sur Proust a changé, révolutionné la critique littéraire. En effet, cet ouvrage de Genette sur Proust, plus encore que *Figures II*²⁶, sert de référence et de modèle, depuis presque vingt ans, à des études narratologiques dans toutes les universités du monde. Il est capital de constater que ce travail séminal étudie Proust et qu'en cette matière la critique proustienne a mené le pas et emmené dans son sillage la critique moderne. S'origine là un modèle d'analyse applicable dans l'avenir à tout roman, depuis le roman médiéval français jusqu'au roman de science-fiction contemporain. Il importe de se demander pourquoi Genette a choisi Proust, ou s'il y a *quelque chose dans Proust* qui le destinait à devenir l'écrivain privilégié d'une telle critique, s'il existe une parenté entre Proust et ses exégètes, une même conception du sens, une même déconstruction, une même logique du déplacement. Roland Barthes le suggère, dans un article intitulé "Proust et la nouvelle

critique", qui est très significatif quant à notre propos. Barthes, maître incontesté de la nouvelle critique, y examine les motifs de la prédilection que, dans sa naissance et son exercice, celle-ci accorde à Proust:

"Proust ne peut être l'objet que d'un colloque infini: colloque infini parce que plus qu'aucun autre auteur, il est celui dont il y aura infiniment à dire. Ce n'est pas un auteur éternel, mais c'est, je crois, un auteur perpétuel, comme on dit d'un calendrier qu'il est perpétuel. Et je ne crois pas que cela tienne, disons, à la richesse de Proust, qui est peut-être une notion encore trop qualitative, mais plutôt à une certaine déstructuration de son discours. C'est un discours non seulement *digressé*, comme on l'a dit, mais c'est, de plus, un discours troué et déconstruit: une sorte de galaxie qui est infiniment explorable parce que les particules en changent de place et permutent entre elles.(...) C'est un matériau inépuisable, non pas en ce qu'il est toujours nouveau, ce qui ne veut pas dire grand-chose, mais en ce qu'il revient toujours déplacé. Par là même, c'est une oeuvre qui constitue un véritable "mobile", c'est peut-être la véritable incarnation du Livre rêvé par Mallarmé. A mon avis, la *Recherche du temps perdu* (et tout ce qu'on peut y agglomérer d'autres textes) ne peut provoquer que des idées de recherche et non pas des recherches. Dans ce sens-là, le texte proustien est une substance superbe pour le désir critique. C'est un véritable objet de désir pour le critique, car tout s'épuise dans le fantasme de la *Recherche*, dans l'idée de chercher quelque chose dans Proust, et, par là même, aussi, tout rend illusoire l'idée d'un résultat de cette recherche. La singularité de Proust, c'est qu'il ne nous laisse rien d'autre à faire que ceci: le *récrire*, qui est le contraire même de l'épuiser²⁷".

Ce ne serait donc pas pour l'ampleur du matériau qu'offre le roman proustien que Genette (comme Barthes ou Deleuze) l'aurait choisi pour construire sa théorie (même s'il est certain que la *Recherche* offre une exemplification fournie et quasi parfaite: tout, toutes les figures sont dans Proust; ce qu'un modèle d'analyse théorique peut concevoir est déjà en germe ou en pratique dans ce roman) mais parce que la disposition du sens y préfigure celle développée et recherchée par la nouvelle critique, dont Proust serait en un sens le précurseur, ainsi que le remarquent Jacques Bersani et Anne Henry.

Bersani explique en ces termes "la véritable fascination (...) que Proust exerce aujourd'hui sur une critique qu'il est convenu d'appeler *nouvelle* : c'est que la *Recherche*, sous les aspects du romanesque, ne cesse de parler à la critique de la critique elle-même²⁸".

Et Anne Henry note que

"l'engouement universitaire pour l'oeuvre de Proust a fait pulluler dans le monde entier thèses, articles et communications. On lui a appliqué ces méthodes mêmes que ses essais utilisaient déjà: critique thématique (J. Rousset, J.-P. Richard), critique structuraliste (R. Barthes, G. Genette), la psychanalyse ne demeurant pas en reste (Painter, Doubrovsky) ni la philosophie analytique (P. Ricoeur, G. Deleuze) (...). En un mot Proust occupe à présent dans la spéculation la place qu'a tenue Léonard de Vinci tout au long du XIXe siècle. Son oeuvre est devenue un champ de manoeuvres pour la critique²⁹".

C'est donc dans et au travers de Proust, un des premiers écrivains et critiques modernes, que la critique nouvelle s'ancre et se dit. Le structuralisme s'exprimera dans la référence constante à Proust, Barthes en offre un exemple parfait. En effet, si Barthes ne consacre aucun ouvrage *exclusivement* à Proust, Proust se lit pourtant en filigrane dans toute l'oeuvre de Barthes, et jusque dans le personnage de Barthes lui-même (ainsi que l'indique sa propre autobiographie déconstruite, *Roland Barthes par Roland Barthes* ³⁰, où se lit une réelle assimilation de Barthes à Proust: présentant dans les premières pages le comportement mondain de sa famille bourgeoise, Barthes indique: "la suite dans Proust", pointant une continuité existentielle entre lui et l'auteur de la *Recherche* --il s'interroge d'ailleurs comme son contemporain en présentant une photo de son enfance...) Dans *Mythologies* ³¹, la référence à Proust est constante: il s'agit pour tous les deux de dénoncer les mêmes mythes bourgeois et petits-bourgeois, et Barthes mentionne à plusieurs reprises les Verdurin. *Le degré zéro de l'écriture* ³², *Le système de la mode* ³³, et *La chambre claire*³⁴ pratiquent la même référence à la *Recherche*. *La chambre claire* présente un cas plus particulier encore. C'est, manifestement, le livre le plus proustien de Barthes (on pourrait même affirmer qu'il s'agit d'un livre sur Proust). La question de la photographie chez Proust (les photographies de la mère et de la grand-mère) *inspire* la réflexion de Barthes. Mais c'est encore de façon oblique: le livre ne s'affirme pas comme un livre sur Proust.

Enfin, lorsqu'il s'agit de définir la nouvelle critique, Barthes recourt à Proust, soit en citation (l'irrésistible mention des réflexions "poujadistes" de Norpois sur Bergotte dans *Critique et Vérité*³⁵), soit même sous une forme théorique, une réflexion critique qui situe en Proust l'objet privilégié et l'embryon de la nouvelle critique ("Une idée de recherche", dans *Recherche de Proust*³⁶; "Proust et la nouvelle critique" dans les *Cahiers Proust* 7³⁷.) Cette intrication extrême de la critique barthesienne et de la fiction proustienne témoigne, dès les origines et les premiers tâtonnements du nouveau discours critique, que bien loin d'être le reflet distant des changements de la critique, la critique proustienne est au contraire à l'extrême pointe du mouvement d'idées qui a bouleversé le discours sur le roman (analyse structurale, sémiotique, narratologique...). Et, de l'autre côté de l'Atlantique, un phénomène similaire se lit: dans *Allegories of reading*³⁸, Paul De Man étudie lui aussi l'oeuvre de Proust...

A cette même époque apparaît un livre exceptionnel qui renouvelle entièrement la réflexion sur la *Recherche*: le *Proust et les signes*³⁹ de Gilles Deleuze, texte capital pour notre étude. Si Deleuze "réussit ce tour de force de paraître tenir sur la *Recherche* un discours qui n'avait jamais été tenu⁴⁰", il le doit à l'originalité de sa perspective: l'apprentissage des signes par le narrateur, notion qui à elle seule renouvelle les vues sociologiques (le parcours du narrateur est l'exploration d'un monde de *signes*), philosophiques (les signes amoureux, les signes sensibles) et artistiques sur le roman de Proust. Cette innovation (réelle: ce discours tranche sur les vaines spéculations philosophiques de l'ancienne critique) correspond à ce que l'on pourrait nommer *la révolution du signe*, c'est-à-dire l'établissement progressif d'une sémiotique et, plus particulièrement, d'une sémiotique du discours littéraire. Cette nouvelle science du signe apparaît comme un merveilleux instrument de lecture d'ensembles romanesques. Elle

fracture la clôture apparente du sens pour permettre l'accès à de nouvelles significations jadis enfouies. Nous tenterons de nous livrer dans cette étude à une entreprise similaire...

Ici encore, on remarquera deux choses. En premier lieu, que ce nouveau mode de lecture est une nouvelle fois appliqué en priorité à Proust, comme si la modernité de ce texte réclamait d'urgence cette modernité de lecture. Et, en second lieu, que ces deux modernités sont parallèles: la notion de signe (et l'agencement des signes) est déjà présente chez Proust lui-même, comme le remarque Deleuze, et c'est sans doute ce qui en fait un texte privilégié de l'analyse sémiotique (la nouveauté de la perspective correspond à une nouveauté du texte: Proust est déjà Deleuze, en partie du moins, comme Proust est déjà Barthes). Pour poursuivre sur la question d'un Proust précurseur du discours des sciences humaines modernes, il est intéressant de signaler que nous connaissons actuellement de jeunes critiques qui s'attachent à montrer que la sociologie de Bourdieu⁴¹ est déjà dans la *Recherche*, et que celle d'Erving Goffman⁴² dérive en droite ligne de Proust (dans ce dernier cas, les similitudes sont encore plus troublantes).

A un plan plus philosophique, les réflexions de Deleuze sur l'Anti-Logos, promises à un grand avenir, s'ancrent ici encore dans Proust: c'est bien, donc, dans cet auteur que de multiples changements s'amorcent, qui seront extraordinairement féconds dans la critique moderne.

Au terme de ce mouvement, Lucien Descombes (*Proust. Philosophie du roman*⁴³) peut faire retour sur la *Recherche*, en proposant une analyse philosophique débarrassée des commentaires essentialistes de l'ancienne critique, tout en proposant nombre d'hypothèses sociologiques nouvelles (voir le chapitre "Suis-je invité?").

Précisément, au plan sociologique, Proust a longtemps été l'objet d'un *malentendu*, de nature biographique. Sur la base du personnage mondain que d'aucuns se rappelaient, une accusation absurde de snobisme a longtemps pesé sur lui, le critique le plus acerbe

des Legrandin de toutes espèces. Il faudra l'établissement progressif d'une sociologie moderne (même Sartre adresse à Proust la critique d'être bourgeois...) ⁴⁴ pour que se dissipe ce malentendu. Et la période 1960-1990 est sans aucun doute capitale dans les progrès de cette nouvelle sociologie, parallèlement au développement des sciences humaines sous la poussée du structuralisme et du post-structuralisme. La critique proustienne n'est pas exclue de ce nouvel éclairage, depuis les commentaires de Revel et les révélations de Deleuze jusqu'au travail de P.-V. Zima, *Le désir du mythe* ⁴⁵, qui applique à Proust la sociologie de Lucien Goldmann. Une nouvelle fois, cet élan d'idées qui caractérise la critique moderne se répercute sur Proust. On notera toutefois qu'il s'agit sans doute moins ici d'une révolution dans le discours critique (dont Proust serait la base et l'objet), que d'une lente maturation qui trouve son terme dans l'examen de la *Recherche*, qui conserve cependant son caractère de texte privilégié.

Il importe également de remarquer que la critique de Barthes (la mythologie petite-bourgeoise) et celle de Deleuze (l'apprentissage des signes sociaux) étaient déjà partiellement de nature sociologique. Une des particularités de la critique contemporaine sur Proust est cette multiplicité des points de vue: le travail de Deleuze est *à la fois* sémiotique, sociologique, philosophique et psychanalytique; celui de Barthes est tout autant sémiotique que sociologique ou anthropologique. C'est que, parallèlement au texte de la *Recherche*, et motivée par lui, la critique sur Proust ne peut se contenter d'une grille de lecture unique, et c'est aussi en cela que réside sa modernité. De même que la *Recherche* mêle, dans un grand brassage de thèmes et d'idées, dans une abolition des cloisonnements, des discours théoriques de natures multiples, de même elle nécessite la conjonction de plusieurs points de vue pour l'aborder: elle réclame l'*interdisciplinarité*, et c'est là aussi une nouvelle position épistémologique qui influence un changement du discours sur la littérature en général. Notre approche sera dès lors *plurielle*, *pluridisciplinaire*: nous puiserons aux sources de la sociologie, de la sémiotique, de la

narratologie, de la philosophie,... plutôt que d'appliquer au texte un modèle unique d'analyse. Nous allons exposer, dans la troisième partie de notre introduction, la nature composite de notre grille de lecture.

Il faut aussi mentionner ici les travaux de René Girard⁴⁶, dont le système théorique (désir triangulaire, notion de bouc-émissaire...) est, plus qu'*illustré* par Proust, produit, issu d'une lecture de Proust. Ce modèle théorique, destiné à être utilisé à profusion dans nombre d'analyses modernes, trouve sa source dans une critique de Proust au travers duquel elle se définit et se constitue.

Nous allons, on l'a dit, étudier les *détails* dans la *Recherche*, en particulier les *objets* et les *lieux*. On convoquera cependant ici le modèle sémiotique de l'*indicialité* plutôt que celui de la critique thématique, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, inspirée par les travaux de Gaston Bachelard. Nous partageons pourtant avec ce type d'étude, il est vrai, une certaine identité d'objet, mais la perspective est différente.

Un de ces travaux de critique thématique qui fut les plus voués à un immense succès et une longue postérité critique est sans conteste *Proust et le monde sensible* de Jean-Pierre Richard⁴⁷. La vogue de la critique thématique, nouvelle direction prise par le discours sur la littérature, trouve là une matrice des plus convaincantes, un noyau primitif. Et l'on sait à quelle profusion d'études thématiques ce travail a donné lieu. C'est qu'en effet ce livre occupe lui aussi une position séminale dans l'histoire de la critique moderne: il joue un rôle de modèle, applicable à des analyses ultérieures, et qui se constitue en même temps qu'il s'applique à Proust. Certes, la critique thématique présente une longue tradition qui se développe bien avant Richard (Bachelard, Mauron,...ainsi que les premiers travaux de Richard sur la poésie). Mais *Proust et le monde sensible*, loin de n'être qu'une application d'un modèle constitué à priori, réalise au contraire ce modèle, l'amène à sa pleine maturité, avant de le livrer dans cette étude à une postérité qui se chargera cette fois de l'appliquer. Cette nouvelle approche trouve ainsi, non sa source,

mais son modèle le plus abouti, dans la critique proustienne, qui par là même reflète un mouvement d'idées, mais plus encore le cristallise et aide à le constituer.

Au nombre de ces études thématiques, on mentionnera aussi les travaux de Joan Rosasco (*Voies de l'imagination proustienne* ⁴⁸), Daniel Mendelson (*Le verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust* ⁴⁹) et Jean Rousset (*Forme et signification* ⁵⁰), textes moins nodaux qui sont plutôt l'expression d'un mouvement critique que sa source de rayonnement.

La critique psychanalytique elle non plus n'est pas en reste et rompt d'avec une tradition psychologisante tautologique ("la psychologie de Proust, c'est la psychologie de Proust"). Il semble y avoir là une conjonction étonnante de modernités, comme si le roman de Proust, plus que tout autre roman, cristallisait sur lui une réflexion moderne qu'il contient déjà en germe; comme si ce nouvel éclairage critique était appelé à s'exercer d'abord sur l'espace privilégié que dessine la *Recherche*, en une superposition récurrente qui fonde un nouveau discours. On citera ici les ouvrages de Serge Gaubert (*Proust ou le roman de la différence* ⁵¹) et de Serge Doubrovsky (*La place de la madeleine* ⁵²), qui eux aussi expérimentent sur le texte proustien une grille de lecture qui est le fruit de l'évolution du discours critique (en ceci, la critique psychanalytique reflète une évolution théorique, mais il est remarquable qu'elle donne ses travaux les plus neufs et les plus féconds en étudiant Proust) et réalisent la prouesse de tenir sur Proust des réflexions d'une nouveauté jusque là ignorée.

Concluons cette liste analytique de repères par ces quelques mots. Si, comme nous l'avons vu, les travaux sur Proust ont largement contribué à l'avancement et au développement de la critique moderne, dont ils ont été des textes fondateurs, et si en conséquence la critique proustienne a permis l'élaboration de modèles d'analyses qui ont considérablement modifié le discours officiel sur le roman, ceci ne s'est pas fait au

détriment de la spécificité du texte de Proust, qui n'a pas été ignorée, escamotée par un mouvement d'abstraction théorique dont la *Recherche* ne serait que le prétexte. Le roman proustien est intimement lié à cette critique qui en révèle chaque jour plus avant la modernité. Proust n'est pas un matériau, mais bien un texte en intrication et en interaction totale avec la nouvelle critique, qui l'a sans doute choisi pour la parenté que cette oeuvre offre avec elle, la féconde superposition de leurs deux discours. Proust, créateur de nouveaux dispositifs narratifs, sémiotiques, philosophiques, thématiques, psychologiques, sociologiques..., est apparu l'objet privilégié (et l'adjuvant exemplatif par excellence) d'une critique qui, précisément, s'occupait d'étudier ces mêmes dispositifs et de renouveler, par son analyse, les méthodes, les perspectives et les positions de l'analyse littéraire. Plus encore, cette critique s'est sans doute sentie en symbiose parfaite avec un écrivain qui, bien avant elle, a révolutionné la question du sens en littérature...

* * *

3) Positions:

Qu'écrire encore sur Proust, au terme de tout cela? Quelle case vide offre ce tissage serré de discours sur la *Recherche*, cette couverture critique qui enveloppe le texte? Certains diront: *aucune*... Dans cette perspective, on considérera avec regret ou admiration que *tout* a déjà été dit ou écrit sur ce roman, qu'il n'y a plus rien à y découvrir. D'autres, au nombre desquels nous nous rangeons, affirmeront le principe inverse: la *Recherche* est un phénomène littéraire dont l'extraordinaire intelligence est loin d'avoir été épuisée, et qui est d'autant plus inépuisable que les nouveaux livres qu'elle suscite, loin de *fermer* le champ analytique, l'*ouvrent* sans cesse à d'autres explorations. En somme, il en est des

analyses proustiennes comme de la *Recherche* elle-même: toute production verbale entraîne de nouveaux textes, comme toute paperole en appelle de nouvelles, tout cahier un nouveau cahier...

C'est dans cet espace herméneutique ouvert que nous situons notre analyse. Celle-ci se présente comme une poétique et une sociologie de la disposition dans *A la recherche du temps perdu*. Elle convoque plusieurs modèles théoriques qu'il importe de décrire dans les pages qui suivent, du moins de manière générale (car chacun de nos chapitres présentera en détail sa grille de lecture).

Mais, avant d'éclairer notre sous-titre, revenons un instant au titre même de cette thèse. Nous y utilisons la métaphore de *vase clos*. Celle-ci est ambiguë, de par le caractère pluriel de son objet, de ce à quoi nous l'appliquons.

On peut l'appliquer tout d'abord à la manière dont le roman a été composé. Il s'agit là en partie de circonstances biographiques bien connues: Proust a écrit la majorité de son roman dans sa chambre de malade, isolé du monde, coupé des réalités mondaines et existentielles que son oeuvre dissèque. Mais c'est aussi plus que cela: au-delà du contexte de son écriture, la *Recherche* revendique sa propre clotûre. Proust s'oppose en effet au mythe de l'écriture par *observation*. Pour lui, le roman est par essence détaché des réalités qu'il décrit, se réalisant en vase clos, comme pure création. Tout est dès lors ré-invention, et non plus mimétisme (il parle du "*caractère purement mental de la réalité*," de la nécessité de "*se détacher du concret*"⁵³.) Mais si cet emploi classique de la métaphore de vase clos reste lisible en filigrane dans notre titre, nous lui préférons pourtant un sens plus poétique.

Dans cette perspective, elle renvoie d'abord au roman lui-même. Utiliser une métaphore pour qualifier la *Recherche* n'est pas nouveau: nombre de critiques semblent avoir recouru à cette figure de style pour décrire la subtile construction du roman. Léon-Paul Fargue puise dans l'univers du mobilier: "C'est comme un coussin de famille

richement, tristement imprégné d'odeurs⁵⁴". Jacques Rivière préfère, lui, le domaine culinaire, en qualifiant le roman de "gâteau de sensations⁵⁵". En parlant du roman de Proust comme vase clos, donc, nous le décrivons comme *contenant* fixe d'éléments en constante mobilité (ou fluidité), ou si l'on préfère, comme structure contenant organisant en son sein des éléments de plus faible ampleur (temps, énigme, détails,...). Nous aurons donc recours à cette expression dans le contexte d'une poétique du roman: la *Recherche* est un agencement complexe de détails, de lieux, de dispositifs signifiants que nous nous proposons d'étudier.

Enfin, on utilisera la métaphore dans un troisième sens, tout aussi important que le précédent. Il s'agit ici d'un niveau plus interne de l'oeuvre, d'une technique ou d'une structure du roman, au plans sémiotique et sociologique. On trouve en effet dans la *Recherche* une certaine *clôture* des espaces sociaux et érotiques que nous nous donnons pour but d'interroger, et que recouvre également la métaphore de vase clos. Le salon mondain, lieu privilégié du roman proustien, présente indéniablement cette clôture: comme le remarque Vincent Descombes, une des questions principales de la *Recherche* est la suivante: "suis-je invité?". Il s'agit pour le narrateur de pénétrer dans un espace fermé, de jeter un coup d'oeil (et il y a là une forme certaine de voyeurisme) sur une variété sociale rassemblée presque idéalement dans un lieu unique. La socialisation est excessivement régimentée. Ne peuvent fréquenter les salons mondains que les membres soigneusement sélectionnés d'une élite sociale: les Verdurin ne sont pas invités chez les Guermantes. Et, chez les Verdurin, une même attitude de sélection règne: Swann ne sera invité que pour être aussitôt exclus ... Proust nous propose donc le jeu subtil d'une mondanité cloisonnée. Ce dispositif sociologique et romanesque demande un examen plus profond. Il semble en effet que le vase clos se fissure. Une *instabilité sociale* est à l'oeuvre chez Proust, que nous tenterons de décrire dans ses mécanismes. Quant aux scènes érotiques de la *Recherche*, elles présentent cette même forme de clôture et de

voyeurisme: le narrateur observant par un oeil-de-boeuf Charlus flagellé dans l'hôtel de Jupien, ou regardant la scène saphique entre Mlle Vinteuil et son amie à travers la fenêtre, ou encore écoutant Charlus et Jupien derrière le mur...

Cette thèse, donc, s'inscrit sous l'angle d'une *poétique* du roman proustien, au sens donné au terme par Roman Jakobson et toute une tradition d'études qui ont suivi. Dans les premières analyses de Jakobson, l'objet de la poétique "n'est pas l'oeuvre, ni même la littérature en tant qu'ensemble d'oeuvres, mais bien la *littéralité*, c'est-à-dire le caractère abstrait qui fait d'une oeuvre donnée une oeuvre littéraire⁵⁶". Cette analyse scientifique du langage littéraire a depuis évolué (on renverra, pour une analyse détaillée du phénomène poétique à l'ouvrage de Jean-Marie Klinkenberg, *Le sens rhétorique*⁵⁷). On lira dans cette évolution une influence de la stylistique (Riffaterre⁵⁸), de la rhétorique (groupe μ ⁵⁹) et surtout de la sémiotique ("l'expression *sémiotique littéraire* apparaît d'ailleurs souvent comme synonyme de *poétique*⁶⁰"). Connotation, dénotation, intertextualité, encodage,...sont autant de concepts développés par la poétique et ses sciences connexes que nous allons utiliser dans notre étude de Proust.

Nécessairement, on convoquera successivement ou en même temps dans cette analyse une série de modèles théoriques (épistémologiques, sociologiques, sémiotiques, narratologiques,...), qui constitueront la nature composite de notre grille de lecture. Pour éviter une présentation abstraite de ces modèles, nous préférons exposer leur pertinence quant à notre propos en annonçant, dans les paragraphes qui suivent, la structure et les objets de notre travail.

Nous proposons un découpage de notre travail en trois parties (*I. Objets et Récit; II. Objets et personnages; III. Personnages et Objets*), de deux chapitres chacune. Les six chapitres qui constituent cette thèse semblent donc avoir rapport aux objets. Il sera question de bien d'autres choses également: structure du récit,

sociologie du personnel romanesque, réification et aliénation capitaliste, érotisme et prostitution, art pictural... Notre analyse progressera donc depuis nos réflexions introductives sur l'objet de roman jusqu'au sommet de notre pyramide analytique que représente notre chapitre sur la prostitution et le monde des maisons closes chez Proust. Mais interrogeons en premier lieu cette question de l'objet, ou, si l'on préfère cette *poétique objective* du discours proustien.

a) Première partie: Objets et Récit:

Cette thèse, et en particulier ses deux premiers chapitres, s'annonce comme une étude des objets chez Proust. Mais, comme pour toute étude, il importe ici d'en préciser les objectifs et la méthode. Une première précision s'impose immédiatement: s'il sera question dans ce travail des objets qui jalonnent et constituent le tissu narratif d'*A la recherche du temps perdu*, il ne s'agira pas, à l'évidence, d'examiner *tous* les objets de ce roman. Aucun travail, en effet, n'y suffirait, et cela même s'il semble à priori qu' "Il n'y a chez Proust que très peu de "choses". Nous sommes loin de l'univers exubérant de Balzac, ou grouillant de Zola⁶¹". *A priori*, seulement: on verra tout au long de notre travail que les objets abondent chez Proust, et que si leur nombre passe souvent inaperçu -- à notre connaissance, aucune étude n'a encore été consacrée à cette question des objets chez Proust-- c'est que leur présence est fréquemment masquée par nombre de dispositifs stylistiques (au premier plan desquels l'ampleur de la phrase proustienne), rhétoriques ou narratifs, d'où il ne s'agira pas de les extraire mais dont au contraire il faudra exposer le mécanisme global (c'est bien là le concept de la poétique).

Une seconde précision, conjointe, est également appelée d'emblée. Nous étudierons ici Proust non pas comme point de départ, prétexte ou encore corpus d'une analyse théorique, qu'elle soit sémiotique ou sociologique, de l'objet de roman en

général, mais comme terme principal d'une analyse littéraire. Ce qui nous intéresse est la spécificité du texte proustien, au travers d'une lecture de l'ensemble de la *Recherche* dans le prisme des objets. La question que pose la première partie de cette thèse est celle-ci: comment Proust utilise-t-il les potentialités signifiantes de l'objet de roman et à quelles fins narratives?

Cette question demande de multiples explications: elle présuppose une signification de l'objet de roman (c'est-à-dire "une langue des objets"), un rôle de celui-ci au sein de dispositifs narratifs, une conscience --empirique ou théorique-- de l'écrivain dans sa pratique romanesque à l'endroit des objets... En outre, le travail s'annonce également comme une contribution *sémiotique* et *sociologique* à l'étude des objets littéraires chez Proust, et il faudra circonscrire la manière dont nous plaçons le texte proustien sous l'éclairage de ces deux disciplines. Celles-ci, de plus, ne sont pas qu'un biais ou un moyen d'approche (grille de lecture): d'une certaine manière, nous étudions ici un Proust sociologue et sémiologue, c'est-à-dire que nous ne lui appliquons pas des modèles étrangers à sa propre pratique (grille d'écriture), mais l'étudions comme *précurseur*, dans la mesure où son écriture anticipe fréquemment sur des découvertes capitales des sciences humaines actuelles. Enfin, à la base de toute l'analyse, se pose le problème de la définition de l'objet: quels éléments sélectionnons-nous pour les étudier, sur quelles unités nous focaliserons-nous?

Commençons par cette dernière question. Qu'appelons-nous "objets"? Le terme est ambigu, et il importe d'en délimiter l'espace et le sens pour qu'il soit opératoire. Etymologiquement, le sens du mot est très vague, parce que très général: le latin *objectum* signifie "ce qui s'offre au regard⁶²", "chose placée devant": tout ce qui s'offre à la vue, affecte les sens est donc, au départ, un objet. Ainsi, dans le monde des objets, on comprendra les éléments de la nature, les "choses" mais aussi les animaux et les hommes, tout ce qui peut être discerné et distingué par la perception. On le conçoit aisément, cette

définition est inapplicable au texte littéraire, car trop peu restrictive. On entendra donc, avec Claude Duchet⁶³, l'objet au sens sociologique du terme, reprenant la définition qu'en propose Abraham A. Moles: "un élément du monde extérieur fabriqué par l'homme et que celui-ci peut prendre ou manipuler⁶⁴". Une chaise, un paillason, une cravate, un monocle -pour reprendre quelques éléments qui apparaissent chez Proust-- sont donc des objets. Cependant, à peine proposée, cette définition appelle à être légèrement élargie, nuancée. En effet, derrière ces objets manufacturés ou de réalisation industrielle, s'esquissent certains gestes qui y sont liés de façon privilégiée, qui portent sur eux: la conservation, l'utilisation décorative, l'échange, l'achat... Ces gestes peuvent donc apparenter à l'ensemble qui nous occupe certains éléments, par exemple naturels, qui ne sont pas de fabrication humaine: ils sont *constitutifs d'objets*. Ainsi, pour reprendre un exemple de Claude Duchet, d'un galet servant de presse-papier: la conjonction des gestes de conservation et d'attribution d'une fonction l'instaurent en objet, bien qu'à proprement parler il ne soit pas "fabriqué par l'homme". Dans la *Recherche*, nous considérerons donc également comme objets le célèbre catleya *conservé* par Swann, ou même les aliments du dîner Norpois. Ceux-ci, d'abord, ne sont pas décrits dans leur consommation: ils valent en tant que spectacle. En outre, ils sont investis d'une fonction sociale: offrir un accueil digne et prestigieux de la part d'une famille bourgeoise à un hôte aristocratique. C'est le geste de l'échange qui apparaît ici en filigrane, et l'on a constaté que c'était un de ceux qui opéraient le passage de la nature à la culture et à l'objet. De fait, ces aliments sont figés, froids, inconsommés; ils sont également recherchés, précieux, agencés, décoratifs,... C'est sans doute ce qui donne un des menus les plus surprenants de la littérature française. Par endroits, à la suite de Duchet et de Moles lui-même, on considérera comme objets certains éléments qui débordent légèrement la définition de Moles, mais qui s'y apparentent très largement.

Le monde réel est rempli d'objets. Il ne cesse d'ailleurs de se remplir sous l'influence de facteurs multiples, principalement d'ordre économique et social. Au nombre de ceux-ci, Moles indexe trois causes principales: un "développement de la tendance à l'*acquisivité* lié à la civilisation bourgeoise", un "développement de l'objet de *série*", et un "phénomène de *consommation ostentatoire* liant peu à peu le statut social à la possession d'objets⁶⁵".

Pour les mêmes raisons liées à l'avènement et à l'expansion de la civilisation industrielle, bourgeoise, les objets envahissent à la même époque le roman: l'on sait que c'est surtout à partir de Balzac, puis chez Flaubert et Zola qu'on observe ce foisonnement des objets dans le cadre du roman, conjointement au développement d'une esthétique dite "réaliste". Toutefois, il ne faut pas attendre le XIXe siècle pour que l'objet apparaisse dans le roman: de tous temps, il a imposé sa présence au romancier, et pas seulement au romancier réaliste du XIXe siècle. Comme le note Michel Butor, "Les objets ont une vie historique corrélative de celle des personnages, parce que l'homme ne forme pas un tout à lui seul. Un personnage, un personnage de roman, nous-mêmes, ce n'est jamais un individu, un corps seulement, c'est un corps vêtu, armé, muni⁶⁶". Le romancier ne peut échapper aux objets, même, ainsi que le fait remarquer Greimas⁶⁷, si comme Robbe-Grillet il décide de fonder une esthétique de la non-signification: l'objet se profile toujours derrière la silhouette du personnage⁶⁸.

Nous le notions en parlant de réalisme, c'est dans ces romans du siècle passé que la présence, voire la prolifération, des objets est la plus remarquable. Il n'est donc pas étonnant que les études existant sur l'objet de roman se soient penchées sur des écrivains tels que Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant... Chez ces écrivains apparaît de façon manifeste non seulement une inscription en texte de l'objet, mais, on s'en doute, une inscription *signifiante*: l'objet est un signe dont il s'agit de gérer les inférences à

l'intérieur de l'ensemble romanesque. Une de ces études nous est particulièrement précieuse en ce qu'elle permet de préciser le type de signe que constitue l'objet de roman, le genre d'analyse que l'on peut lui appliquer et les discours qu'il peut tenir. Il s'agit de l'excellent article consacré par Claude Duchet à *Madame Bovary*, auquel nous renvoyons dès ici. Dans cette étude des objets qui jalonnent le roman de Flaubert, il montre que "Les objets sont une langue", et le romancier, "un parleur d'objets⁶⁹". Intégrés au roman, les objets y forment un réseau signifiant: "venus du monde du roman, les objets changent d'espace et de structure: beaucoup plus fortement organisés ici que là en ensembles pertinents, en séries créatrices de leur propre sens, d'une cohérence spécifique, qui s'intègrent au système de l'oeuvre (à sa poétique)⁷⁰". Dès lors, "se retrouvent à propos des objets tous les problèmes et particularités du récit romanesque, c'est-à-dire qu'une lecture de la totalité romanesque y est possible au niveau de l'objet⁷¹".

C'est ce langage des objets que nous nous proposons de décrypter chez Proust, au plan des contenus comme au plan du fonctionnement du récit. Au plan des *contenus* : dans l'objet s'abyme un certain nombre de constantes de l'ensemble romanesque (oppositions théoriques, évolution des personnages, rapport entre eux, thématiques diverses,...). Mais aussi, et c'est ce dont nous nous occupons dans cette première partie, au plan du *récit* : l'objet est investi d'une fonction narrative et joue un rôle dans la structure du roman, la progression de son sens, l'ordonnancement de ses séquences.

L'étude de Duchet, en outre, permet de répondre à quelques questions que nous posions au début de cette introduction. L'objet est un signe, mais comment fonctionne-t-il? Différemment dans la réalité et dans le roman. Dans la réalité, le sens de l'objet est principalement en dépendance de sa fonction: l'objet *sert à* (couper, casser, ouvrir, regarder...). Par contre, *en texte*, si l'objet conserve cette même fonction (implicitement ou explicitement, c'est-à-dire qu'on le voit ou non servir), il signifiera plutôt sur un mode

symbolique, l'accent se déplaçant d'ordinaire "vers les signifiés seconds (signifiés de connotation): la bougie sera solitude, pauvreté, intimité, enfance...⁷²". Notre étude mobilisera donc une lecture symbolique et indicielle des objets.

Celle-ci est indissociable d'une approche *sémiotique*, puisque, ainsi que le constate Umberto Eco, "Sont du domaine de la sémiotique les objets vus comme faits de communication; depuis l'architecture jusqu'aux objets en général⁷³". Nos deux premiers chapitres aborderont ainsi des questions telles que l'indicialité, le symbolisme des objets, ou encore le problème des signes iconiques dont les objets sont le support. La perspective sera celle décrite plus haut: la lecture dans l'objet de sens indexables au procès général du récit (contenu), mais aussi, de façon inséparable, à la structure générale de celui-ci, l'objet étant lié à des calculs syntagmatiques, des mises en rapport de segments narratifs...

En outre, l'objet joue dans le récit un rôle de *révélation* ; il est un point nodal du tissage du secret et, comme tel, y donne fréquemment accès. Toutefois, si les objets laissent entrevoir le secret, on distinguera dans le dispositif herméneutique le mode de fonctionnement propre au sens de l'objet, sa relation à l'ensemble du récit (l'objet, on le verra, peut proposer un sens en rapport de redondance ou de contradiction avec l'ensemble des significations textuelles) et, au-delà, les plans des instances que constituent le romancier, ses personnages et son lecteur, tous trois justiciables de considération d'ordre sémiologique. Il s'agira donc d'étudier la place de l'objet dans le *code herméneutique* du roman au sens où l'entend Roland Barthes: "L'inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile⁷⁴". C'est aussi une question de *narratologie*: cette progression du récit sera analysée ici selon les concepts

de *prolepse* et d'*analepse* proposés par Gérard Genette (et celui d'*anticipation* suggéré par Marcel Muller⁷⁵).

Le romancier est responsable d'un montage signifiant (qu'il s'agira pour nous de démonter) et témoigne par là d'une conscience aiguë des potentialités narratives de l'objet, et plus largement de celles du signe dans la poétique du récit. Les personnages aussi sont susceptibles d'une approche sémiotique, puisque ils entretiennent des rapports avec ces objets-signes et leur offrent des décodages divers, le personnage proustien se caractérisant par son attention permanente à l'objet. Enfin, le lecteur de la *Recherche*, auquel de multiples énigmes sont proposées par le romancier sans toujours que celui-ci les lui pointe, ou, si l'on préfère, les *marque*.

On le voit, les emprunts au modèle sémiotique se laissent facilement ordonner autour de la question du *décodage*. Précisément, l'on tentera de montrer ici que les personnages proustiens sont amenés à privilégier une lecture indicielle, et qu'au-delà, c'est tout le roman qui fonctionne sur un paradigme de l'indice. Dès lors, les considérations qui relèvent d'une sémiotique du discours objectif chez Proust ne seront pas circonscrites à nos deux premiers chapitres, mais reparaîtront tout au long de cette thèse, motivées par une analyse des signes. Et, au delà, c'est aussi une question de nature *épistémologique*. Nous parlerons plus loin de ce texte de Carlo Ginzburg sur l'indicialité comme mode de savoir et d'interprétation modernes...

b) Deuxième partie: Objets et Personnages:

Parallèlement, la réflexion sociologique que nous proposons ne sera pas confinée aux deux derniers chapitres, dont elle est le sujet avoué. Cette distinction est toute méthodologique. Outre que ces deux sciences humaines (sémiotique et sociologie) bénéficient des conclusions l'une de l'autre, et par là se fécondent réciproquement, l'étude

des objets nécessite également leur conjonction puisque le langage social de ceux-ci ne peut être appréhendé que par une lecture des signes qu'ils constituent.

Les objets de roman ont en effet une sanction sociale: "Comme la société, le romancier est producteur et consommateur d'objets, d'une façon qui l'engage et le compromet, l'obligeant à mêler à son texte un texte social. Ce qui justifie une sociologie des objets de roman⁷⁶".

La topographie sociale des objets, leur répartition, leur âge, leur forme, leur état... bref leur langage est en partie un langage social. Ils ont une fonction de *marqueurs* qui individualisent les différentes classes sociales en même temps qu'ils les expriment, et leur histoire est corrélatrice de la position et des tribulations sociales des personnages qui les possèdent. Les objets de roman correspondent à la stratification sociale que celui-ci met en scène: chaque classe sociale est caractérisée - et donc emblématisée - par la possession d'objets exclusifs et par un rapport différencié à l'objet. On tentera ainsi de cerner au travers des objets quelques particularités de la sociologie proustienne. La question des groupes, d'abord: en choisissant un objet-analyseur, et en étudiant sa répartition ainsi que les rapports que les personnages entretiennent avec lui, quels ensembles peut-on distinguer au sein du personnel proustien? On constatera que ces groupes ne se trouvent plus correspondre avec les classes sociales traditionnelles, et qu'en conséquence la sociologie proustienne se caractérise par une redistribution des capitaux symboliques selon d'autres critères que le statut social. Cette notion d' *instabilité sociale* est capitale. Nous l'étudierons tout d'abord dans la relation des personnages à l'objet d'art (chapitre 5), avant de poursuivre nos réflexions sur ce sujet dans la troisième partie de cette thèse (en particulier dans le chapitre sur les maisons closes).

Dans ce chapitre 5, on étudiera l'objet d'art comme *analyseur social*, c'est-à-dire en tant qu'il permet d'observer la constitution de nouveaux groupes humains dans la

Recherche, qui révèlent la faillite des classes sociales comme concept ou réalité (au fil du roman s'effrite la séparation essentialiste des classes sociales, révélant leur contingence).

Cette réflexion sociologique s'occupera un instant du personnage d'Octave, jeune vacancier à Balbec au même moment que le narrateur. On référera dans l'analyse de ce personnage à l'ouvrage sociologique de Thorstein Veblen (*Théorie de la classe de loisir*). Par son ostentation, son gaspillage ostensible de biens (*conspicuous consumption*), Octave emblématise cette classe de loisir décrite par Proust, et sa relation ustensile à l'oeuvre d'art. Celle-ci permet le reclassement du personnel romanesque de la *Recherche* : on constate chez Proust une fusion de l'aristocratie et de la bourgeoisie dans la même pratique de la mondanité et la production des mêmes signes. Attitude de quantification de la qualité, prestige ostentatoire et utilisation décorative de l'oeuvre d'art, réification de l'art (ustensilité, computabilité,...), principe de comparaison provocante,...: "tout ici concourt au grand oeuvre bourgeois, qui est de réduire enfin l'être à un avoir, l'objet à une chose⁷⁷". L'art *signalétique* choisi par les Verdurin est un art redondant, qui porte en lui les signes spectaculaires de sa valeur et de sa brillance. Il faudra aussi interroger les attitudes face à l'objet d'art de ces personnages *intermédiaires* que sont Swann, Charlus et Saint-Loup. Enfin, il faudra montrer en quoi l'attitude du narrateur est la seule rédemptrice...

Dans cette même deuxième partie (**Objets et Personnages**), notre chapitre 4 se concentrera sur une autre dimension de la relation des personnages aux objets. Il sera question d'examiner l'espace de connexion entre les objets et les relations amoureuses. Il s'agit en première analyse d'un phénomène de *fétichisme*. Une des conséquences de l'amour tel qu'il est théorisé par Proust semble être de modifier aux yeux de l'amant les critères de valeur des objets. C'est bien un fétichisme, qui consiste à projeter sur eux *le reflet d'une flamme intérieure*, à les transformer en *inviolables dépositaires du plaisir*⁷⁸. Comme lieu de projection, l'objet apparaît l'endroit d'une lecture permanente (qui est, à

proprement parler, une erreur de lecture, c'est-à-dire une négation des sèmes propres de l'objet: le signe est recouvert par la rêverie, il ne parle plus son langage propre, mais véhicule des valeurs qu'on lui attribue de force. D'où les premiers faux pas dans l'apprentissage des signes : la maison de Gilberte, le chapeau d'Albertine, le "caoutchouc" de la gouvernante de Gilberte,...tous pris pour ce qu'ils ne sont pas.)

Mais cette attention amoureuse qui se porte sur l'objet va plus loin, jusqu'à présenter une dimension *policière*: l'enquête menée par l'amant sur les actes de l'être aimé, enquête qui est toujours déviée, médiatisée par le signe. L'amant proustien s'apparente ainsi souvent à un détective qui tente, à travers l'analyse du détail, de reconstituer un sens par définition fragmentaire et toujours en fuite. Cette activité d'enquête mobilise un paradigme indiciel au sein duquel s'inscrit et fonctionne l'objet chez Proust. L'amour proustien est une lecture, toujours indirecte, d'un autrui insaisissable au travers des seuls objets-signes qui permettent de l'appréhender. Autrement dit, le réel devient pour l'amoureux champ d'investigation, l'objet le lieu d'un questionnement incessant et angoissé (la lettre anonyme adressée à Swann, les cartes postales et les lettres d'Albertine,...). On parlera donc d'indicialité des relations amoureuses et l'on tentera de démonter le fonctionnement et la fonction narrative de ces mécanismes indiciels. L'on soulignera également à cet égard l'appartenance de Proust à ce paradigme épistémologique que Carlo Ginzburg nomme *paradigme de l'indice*⁷⁹ et qui apparente le roman proustien à un nouveau mode d'appréhension du sens qui se fait jour au début du vingtième siècle chez Freud, Conan Doyle, Morelli,...mais aussi dans la photographie et les techniques policières (*sémiotique de la trace*), où l'on retrouve une telle interrogation constante des signes. Ce nouveau mode de savoir, fragmentaire et intuitif, remplace le *Logos* du jeune narrateur épris de lois générales.

Enfin, dans sa dernière étape - la jalousie - , l'amour proustien se livre à une *réification* de l'être aimé qui, séquestré, se voit réduit aux vertus rassurantes de l'objet

possédé , à un contenant inerte et soumis qui abrite le fantasme poétique et le désir de l'amant. C'est paradoxalement à cet instant qu'apparaît dramatiquement au narrateur la fuite incontrôlable du sens: c'est lorsqu'elle est soumise à une volonté de contrôle qu'Albertine se révèle au contraire comme contenant autonome de significations personnelles et inaccessibles. Nous étudierons donc dans cette perspective quelques détails symboliques dans l'emprisonnement d'Albertine.

c) Troisième partie: Personnages et Objets:

Cette question de la *réification* est centrale dans cette troisième partie. En commençant par étudier ce que les personnages proustiens ont en commun avec l'objet, l'on finira par se pencher sur ce phénomène que nous appelons la *réification du personnage proustien*, et sa relation à la thématique récurrente de la prostitution.

Notre chapitre 6 s'occupera donc du remplacement de l'humain par l'objet. Le principe est d'abord une technique littéraire simple, qui s'apparente au concept d'*effet de réel* tel que le définit Roland Barthes⁸⁰. La construction du personnage se fait par l'attribution d'objets spécifiques qui permettent une individualisation des protagonistes du roman (la bicyclette d'Albertine, le manteau de Swann...). L'objet individualise et au-delà, *dit* le personnage. Cette manière de description est une forme d'effet de réel: elle rend plausible l'illusion romanesque, présente la fiction comme réalité. Le roman emprunte les objets de la réalité pour s'en donner les apparences. Mais c'est plus qu'une technique visant à assurer le *vraisemblable* littéraire. A de nombreuses reprises, à force de servir comme épithètes épiques des personnages, les objets finissent par les *remplacer*. Nous analyserons en détails ce phénomène de l'expression de l'humain par l'objet .

Il s'agit par ailleurs de plus qu'une question d'expression. Il y a, dans la *Recherche*, une indéniable réification des mondains (au sens Sartrien⁸¹), victimes de leur

propre stratégie de prestige et réduits à une valeur d'échange. On constate en effet une *pétrification* de leur physionomie dans certains portraits: l'humain y apparaît comme postiche. En faisant d'autrui une utilisation instrumentale, la classe de loisir transforme ses propres membres en valeurs marchandes. Cette mutation convoque fréquemment une rhétorique de l'hypallage (transfert vers l'objet) de la métaphore (métaphores d'objets) et de la métonymie (on contribuera à quelques réflexions sur la *prose métonymique* de Proust selon Jakobson⁸²).

Enfin, notre septième et dernier chapitre, intitulé **Le kaléidoscope et la courtisane...** Il s'agit en quelque sorte de la pièce de résistance de notre analyse, le sommet de notre construction. Nous avons l'intuition qu'il sera possible d'y formuler là aussi quelques réflexions neuves sur la sociologie et la sémiologie de la *Recherche*, précisément en abordant les maisons closes comme *thématique sociale*, aspect qui semble avoir été négligé par la critique proustienne jusqu'ici. Nous abordons là également un domaine de pointe dans les études littéraires modernes: comme l'atteste la publication du livre de Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute*⁸³, la représentation artistique de la prostitution est actuellement l'objet d'un intérêt croissant, quoique ce discours-là ait lui aussi ignoré jusqu'à présent l'oeuvre de Proust... (c'est cette case étrangement vide que nous comblons ici). Cette réflexion sur la prostitution suit directement notre analyse de la réification des personnages : la prostitution ressortit elle aussi de ce phénomène capitaliste de réduction de l'individu à une valeur d'échange.

On examinera pour commencer la construction du lieu de prostitution chez Proust: comment écrit-on une maison close? En effet, la maison close se présente comme un espace redondant, sursignifiant: le bordel (puisque c'est là un terme que Proust utilise) n'est, semble-t-il, que l'ensemble des signes qui le désignent. Ceux-ci apparaissent hautement codés, tant socialement que dans toute une tradition littéraire. La maison close est un *topos*, de même qu'un espace saturé de sens. La question principale est la

suivante: *comment Proust construit-il le bordel?* Et en quoi sa construction est-elle particulièrement originale dans l'ensemble des discours littéraires à la suite desquels elle s'inscrit? Il nous faudra faire l'examen de cette tradition littéraire de représentation de la prostitution (*Les mystères de Paris* d'Eugène Sue; le cycle des *Illusions perdues* de Balzac; *Marion de Lormede* Hugo; *L'éducation sentimentale* de Flaubert; *La curée*, *Nana*, de Zola; *La maison Tellier* de Maupassant ; *Les fleurs du mal* de Baudelaire, et bien d'autres textes encore).

Notre thèse est celle-ci: il semble y avoir chez Proust non seulement un espace d'échange, mais bien plus un réel et subversif transfert de signes entre les deux sphères les plus éloignées du monde social: les maisons closes et les salons mondains. Ce transfert bouleverse une conception d'un univers social cloisonné en catégories essentielles. Nous étudierons dans cette perspective un quiproquo symbolique qui apparaît dans la *Recherche*, dans lequel un voyageur égaré confond une maison de passe de la côte normande avec un salon mondain où il propose d'inviter les Verdurin...On mentionnera à cet égard la valeur subversive du comique proustien, et l'existence d'une certaine *utopie bordélienne*, pour reprendre l'expression de Gilles Lapouge⁸⁴.

La prostitution représente donc le dernier stade de ce mécanisme d'aliénation du personnage proustien liée aux objets: dans leur prolifération, les objets --bêtes et bourgeois finissent par envahir le monde, contaminer et résorber l'humain. Sous leur présence et leur langage, totalitaire et autonome, disparaît le mondain, victime de sa propre stratégie de prestige.

* * *

Comme nous le notions pour commencer, on pourrait s'étonner de nous voir appliquer une telle étude au texte proustien, sans doute parce que ce modèle d'approche a

jusqu'ici privilégié les récits réalistes, et que la place des objets chez Proust passe souvent inaperçue sous l'évidence des contenus, des théories et des thématiques.

Revenons sur ces deux obstacles apparents. Proust n'est pas un réaliste. Il développe même la condamnation du réalisme, situant son esthétique à l'opposé de celle de l'"observation". Cependant, on remarquera qu'à l'évidence la présence de l'objet en roman ne se limite pas au texte réaliste. Tout roman intègre des objets, et, partant, le modèle de Duchet est applicable à n'importe quel récit. Précisément, pourquoi avoir choisi celui de Proust, qui semble un peu excentré par rapport à l'angle de vue que nous lui appliquons? Parce que nous sommes persuadés, et tout notre travail tentera de le confirmer, que le système des objets chez Proust est d'une richesse et d'une complexité rarement atteintes, et qu'en outre une étude de celui-ci s'avérera féconde en enseignements divers sur la *Recherche*. En effet, si Proust n'échappe pas au réel, si les objets réinvestissent son texte, ce n'est pas, comme on pourrait le penser, *malgré lui*, mais au contraire d'une manière qui les intègre avec beaucoup de finesse au système de l'oeuvre. Proust témoigne d'une véritable présience sémiologique, narratologique, et d'une conscience extrême de sa pratique de romancier utilisant le langage des objets. Il nous faut ici nuancer une légende, celle de Proust écrivain rétrospectif et introspectif. De fait, Proust apparaît tout autant prospectif et extraspectif, ou, si l'on préfère, dirigeant son regard vers l'extérieur. *Prospectif*, en ceci que le récit est tourné vers l'avenir, la révélation d'un ensemble de secrets. L'objet y joue ainsi non seulement un rôle rétrospectif (les fameux objets liés à la mémoire involontaire: madeleine, bottines, pavés,...) mais également d'anticipation: il contient souvent en germe un sens à venir, occupe une place privilégiée dans le déroulement du procès herméneutique. *Extraspectif*, dans la mesure où le regard proustien est tourné vers l'Autre, conçu comme producteur de signes à déchiffrer et détenteur de secrets à percer.

L'objet passe souvent inaperçu chez Proust... Une expérience très fruste le montre: de quels objets --outre les objets canoniques liés aux mouvements de mémoire-- se souvient un lecteur de la *Recherche* qui n'en a plus ouvert les volumes depuis quelques années? L'inventaire réalisé au terme de cette expérience apparaîtra certainement bien maigre. Plusieurs raisons sans doute à cela, liées à l'esthétique proustienne. D'abord, chez Proust, la relative absence des descriptions exhaustives de meubles, bibelots, vêtements... inhérents au roman réaliste: lorsque Proust *décrit*, il le fait rarement par de tels blocs, de telles masses narratives univoques, mais en fragmentant sur l'ensemble du roman le corpus des objets constitutifs d'un personnage. De plus, le réalisme de Proust, si on ose employer ce terme piégé, est un *réalisme subjectif*: Proust métatextualise constamment l'objet. Ce commentaire permanent de l'objet, s'il contribue par instants à le souligner, à en augmenter la densité textuelle, a souvent également pour effet de le perdre dans l'abondance infinie des réflexions du narrateur. Et, de même, la longueur exceptionnelle du roman situe les objets dans un cadre à ce point étendu qu'il atténue leur évidence.

Enfin, l'objet est un *détail* et, à ce titre, il retient sans doute moins l'attention que des éléments beaucoup plus prégnants de la *Recherche*. Mais précisément, c'est cette notion de détail qui nous intéresse ici, dans la mesure où le détail chez Proust est pleinement signifiant, révélateur (il faut renvoyer ici à l'ouvrage de Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*⁸⁵, qui, s'il présente une grille de lecture fort différente de la nôtre, atteste un intérêt croissant des études littéraires pour la notion de détail). S'y abymant des contenus, des thématiques, des procès du roman dans son ensemble. A cet égard, on évoquera au fil de cette thèse les paradigmes policier et psychanalytique, qui eux aussi se focalisent sur des éléments à priori secondaires, mais révélateurs de significations plus importantes --plus vraies-- que celles présentées par les apparences. En somme, en étudiant les objets chez Proust, nous ne faisons que

reproduire un geste qui est le sien, qu'appliquer au roman un type de regard qui, nous le verrons, est celui de Proust et de ses personnages.

Cette approche du texte proustien est donc inédite. Si elle espère jeter une lumière nouvelle et enrichissante sur la *Recherche*, elle ne prétend toutefois pas épuiser les significations des objets chez Proust, tâche impossible s'il en est. Nous opérerons donc une sélection de cas symboliques et ne présenterons ici que quelques *effets de sens*. Toutefois, certaines de nos analyses possèdent une valeur d'exemple, car nous avons tenté dans leur cadre d'exposer le modèle complet des dispositifs signifiants, qui à la fois s'originent dans l'objet et délimitent son espace et sa fonction dans l'ensemble du roman, modèle qui à priori vaut pour tous les objets.

S'attachant à un aspect encore inexploré du roman proustien, cette thèse bénéficiera cependant des apports et de la caution de nombreux ouvrages déjà produits par l'importante critique proustienne, qu'ils soient généraux (Henry, Tadié, Revel,...) ou traitant de problèmes connexes (Deleuze, Richard, Mouline, Serodes...). Par ailleurs, seront sollicitées également des informations plus spécifiquement sémiologiques (Eco, Greimas, Barthes) ou sociologiques (Veblen, principalement).

Notre étude, bien loin d'être exhaustive, est donc dès le départ fragmentaire et imparfaite. Elle n'est qu'une des nombreuses lectures possibles du roman de Proust, et, au sein de ces lectures, qu'une proposition, ou, pour reprendre le terme de Roland Barthes, qu'une "idée de recherche"...

* * *

NOTES

1. v. BARTHES (R.), "Une idée de recherche," in *Recherche de Proust*. Paris, Seuil, "Points", 1980.
2. III, TR p.460.
3. v. GENETTE (G.), *Figures III*. Paris, Seuil, "Poétique", 1972. (principalement les concepts de "mode mimétique" et "mode diégétique")
4. v. *Magazine littéraire*, numéro 246, *Proust: Les recherches du temps perdu*, octobre 1987.
5. DE CORTANZE (G.), "Breton du Côté de Guermantes", in *Magazine Littéraire*, numéro 246, *Proust: Les recherches du temps perdu*, octobre 1987, p.39.
6. DUBOIS (J.), *L'institution de la littérature*. Bruxelles, Labor, "Dossiers Média", 1986.
7. HENRY (A.), *Proust*. Paris, Balland, 1984, p.84.
8. v. ZIMA (P.-V.), *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*. Paris, Le Sycomore, "Arguments critiques", 1980.
9. Lettre à Jacques Rivière, 7 février 1914, reproduite dans DESCOMBES (V.), *Proust. Philosophie du roman*. Paris, Minuit, "Critique", 1987, p.7.
10. III, TR. p.461.
11. HENRY (A.), *op. cit.*
12. Ou faudrait-il dire socio-sémiotique? Le concept de poétique est plus apte à résoudre ce problème de pluridisciplinarité.
13. HENRY (A.), *op. cit.*, p.276.
14. BARTHES (R.), "Une idée de recherche", *article cité*, p.35.
15. v. DERRIDA (J.), *De la grammatologie*. Paris, Minuit, "Critique", 1967.
16. BARTHES (R.), *Critique et vérité*. Paris, Seuil, "Tel quel", 1966.
17. FERRE (A.), *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1953, p.253. Cité par BERSANI (J.), *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris, Garnier, "Les critiques de notre temps", 1971, p.12.

18. REVEL (J.-F.), *Sur Proust*. Paris Denoël/Gonthier, "Bibliothèque Médiations", 1970. Pour la critique biographique, on se réfère surtout aux ouvrages suivants:
 MAUROIS (A.), *À la recherche de Marcel Proust*. Paris, Hachette, 1949.
 QUINT (L.P.), *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre*. Paris, Le Sagittaire, 1925.
 MORAND (P.), *Le visiteur du soir*. Paris, La Palatine, 1949.
19. v. BARTHES, *Critique et vérité*, *op. cit.*, p.16.
20. MARTIN-CHAUFFIER (L.), "Proust et le double je de quatre personnes", in *Confluences*, numéro spécial, *Problèmes du roman*, 1943, pp.55-69.
21. BLANCHOT (M.), *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959.
22. VEBLEN (Th.), *Théorie de la classe de loisir*. Paris, Gallimard, "Tel", 1970.
23. BUTOR (M.), *Répertoire I*. Paris, Minuit, 1960.
24. BECKETT (S.), *Proust*. New York, Chatto and Windus, 1931.
25. GENETTE (G.), *Figures III*. Paris, Seuil, "Poétique", 1972.
26. GENETTE (G.), *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.
27. BARTHES (R.), "Table ronde du colloque Proust et la nouvelle critique", in *Cahiers Proust*, numéro 7, 1975, pp.87-88.
28. BERSANI (J.), *op. cit.*, p.12.
29. HENRY (A.), *op. cit.*, p.276.
30. "le potin mondain la (sa grand-mère) brûlait comme une passion amoureuse; l'objet principal du désir était une certaine Mme Leboeuf, veuve d'un pharmacien (...) sorte de boulingrin noir, bagué et moustachu, qu'il s'agissait d'attirer au thé mensuel (la suite dans Proust)".
 BARTHES (R.), *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, "Ecrivains de toujours", 1975.
31. BARTHES (R.), *Mythologies*. Paris, Seuil, "Points", 1957.
32. BARTHES (R.), *Le degré zéro de l'écriture suivi de Eléments de sémiologie*. Paris, Denoël/Gonthier, "Bibliothèque Médiations", 1971.
33. BARTHES (R.), *Système de la mode*. Paris, Seuil, "Points", 1967.
34. BARTHES (R.), *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris, Gallimard/Seuil, "Cahiers du cinéma", 1980.
35. "Voici les expressions appliquées par R. Picard à la nouvelle critique: "imposture", "le hasardeux et le saugrenu" (...). J'allais ajouter: "laborieusement inexact", "bévues", "suffisance qui prête à sourire", "chinoiserie de forme", subtilités de mandarin

déliquescent", etc., mais ceci n'est pas de R. Picard, c'est dans Sainte-Beuve pastiché par Proust et dans le discours de M. de Norpois "exécutant Bergotte..." (*op. cit.*, p.16).

36. BARTHES (R.), *article cité*.

37. BARTHES (R.), *article cité*.

38. DE MAN (P.), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, Yale University Press, 1979.

39. DELEUZE (G.), *Proust et les signes*. Paris, PUF, "Perspectives critiques", 1983.

40. TADIE (J.-Y.), *Proust*. Paris, Belfond, "Les dossiers Belfond", 1983, p.102.

41. BOURDIEU (P.), *La distinction*. Paris, Minuit, "Le sens commun", 1985.

42. GOFFMAN (E.), *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris, Minuit, "Le sens commun", 1985.

v. aussi le travail de BELLOI (L.), *La mise en scène de la vie quotidienne dans A la recherche du temps perdu*, à paraître chez Nathan/Labor).

43. DESCOMBES (L.), *Proust. Philosophie du roman*. Paris, Minuit, "Critique", 1987.

44. "Proust s'est choisi bourgeois, il s'est fait le complice de la propagande bourgeoise, puisque son oeuvre contribue à répandre le mythe de la nature humaine.

Nous sommes persuadés que l'esprit d'analyse a vécu et que son unique office est aujourd'hui de troubler la conscience révolutionnaire et d'isoler les hommes au profit des classes privilégiées. Nous ne croyons plus à la psychologie intellectualiste de Proust et la tenons pour néfaste".

SARTRE (J.-P.), *Situations II*. Paris, Gallimard, 1948, p.21.

45. ZIMA (P.-V.), *Le désir du mythe*. Paris, Nizet, 1973.

46. GIRARD (R.), *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1961.

47. RICHARD (J.-P.), *Proust et le monde sensible*. Paris, Seuil, "Poétique", 1974.

48. ROSASCO (J.), *Voies de l'imagination proustienne*. Paris, Nizet, 1980.

49. MENDELSON (D.), *Le verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*. Paris, Corti, 1968.

50. ROUSSET (J.), *Forme et signification*. Paris, Corti, 1962.

51. GAUBERT (S.), *Proust ou le roman de la différence*. Lyon, PUL, 1980.

52. DOUBROVSKY (S.), *La place de la madeleine dans A la recherche du temps perdu*. Paris, Mercure de France, 1974.

53. III, TR. p.493.

54. cité dans FERNANDEZ (R.), *Proust ou la généalogie du roman moderne*. Paris, Grasset, 1979, pp.15-16.

55. *ibidem*, p.20.

56. JAKOBSON (R.), *Questions de poétique*, textes recueillis par Tzvetan TODOROV. Paris, Seuil, "Poétique", pp.11-24.

57. KLINKENBERG (J.-M.), *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*. Bruxelles, Les Eperonniers, 1990.

58. citons surtout:

RIFFATERRE (M.), *Essais de stylistique structurale*, traduits et présentés par Daniel DELAS. Paris, Flammarion, "Nouvelle bibliothèque scientifique", 1971.

et: RIFFATERRE (M.), *Sémiotique de la poésie*, traduit par J.-Y. THOMAS. Paris, Seuil, 1983.

59. GROUPE μ (Jacques DUBOIS, Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, François PIRE et Hadelin TRINON), *Rhétorique générale*. Paris, Larousse, "Langue et langage", 1970.

60. KLINKENBERG (J.-M.), *op.cit.*, p.32.

61. SERODES (S.), "Proust et les choses. Du côté de Guermantes", in *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol.42, janvier-mars 1972, p.54.

62. GAFFIOT (F.), *Dictionnaire abrégé Latin-Français illustré*. Paris, Hachette, 1936, s.v. "objectus", p.424.

63. DUCHET (Cl.), "Roman et objets: l'exemple de *Madame Bovary*", in *Europe*, septembre-octobre-novembre 1969.

64. MOLES (A.-A.), "Objet et communication", in *Communications*, numéro 13, *Les objets*, 1969, p.5.

65. *ibidem*, p.1.

66. BUTOR (M.), "Philosophie de l'ameublement", in *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, "Idées", 1969, p.65.

67. voir notre deuxième chapitre

68. "On dira que le romancier peut décider d'ignorer les objets: il ne leur échappe pas, puisqu'il le décide. Sous sa forme la plus humble, l'ustensile, l'objet s'inscrit en creux dans le langage: la forme d'un siège ou d'un récipient s'esquisse fugitivement dès qu'un personnage s'assied ou boit. Et l'objet tu est encore allusion à l'objet, comme ces cadres ôtés des murs: "la place des gravures se dessinait en carrés jaunes au milieu des cloisons". Le romancier peut aussi donner l'illusion qu'il les nomme, ou construire sur leur carence: pas d'horloge chez la mère Rollet, et Emma ne sait plus évaluer le temps. Le degré zéro

de l'objet de roman est ce signifié implicite, ou cette absence signifiante, par quoi les corps romanesques s'inscrivent dans un espace identifiable" (DUCHET (Cl.), *article cité*, p.4.).

69. *ibidem*, p.3.
70. *ibidem*, p.4.
71. *ibidem*, p.8.
72. *ibidem*, p.10.
73. ECO (U.), *La structure absente*. Paris, Mercure de France, 1972, p.17.
74. BARTHES (R.), *S/Z*. Paris, Seuil, "Points", 1970, p.26.
75. MULLER (M.), *Préfiguration et structure romanesque dans A la recherche du temps perdu*. Lexington, French Forum Publishers, "French Forum Monographs", 1979.
76. DUCHET (Cl.), *article cité*, p.4.
77. BARTHES (R.), *Mythologies*, *op. cit.*, p.160.
78. I, JF. p.276.
79. GINZBURG (C.), "Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice", in *Le Débat*, numéro 6, novembre 1980, pp.3-44.
80. BARTHES (R.), "L'effet de réel", in COLLECTIF, *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, "Points", 1982.
81. SARTRE (J.-P.), *L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Paris, Gallimard, 1972.
82. JAKOBSON (R.), *Questions de poétique*. Paris, Seuil, "Poétique", 1973.
83. BERNHEIMER (C.), *Figures of Ill Repute. Representing prostitution in nineteenth century France*. London-Cambridge, Harvard University Press, 1989.
84. LAPOUGE (G.), *Utopie et civilisations*. Paris, Flammarion, "Champs", 1978.
85. SCHOR (N.), *Reading in detail: Aesthetics and the feminine*. New York, Methuen, 1987.

* * *

PREMIERE PARTIE: OBJETS ET RECIT

CHAPITRE II

SUR LE PAILLASSON DES GUERMANTES (Anticipation et indicialité du détail proustien)

"Toujours la même maladresse dans le développement; l'idée, au lieu d'être présentée directement, est d'abord sous-entendue, puis exprimée entre parenthèses, comme par allusions"¹

Appréciation relevée sur un devoir de philosophie de Marcel Proust.

"Les choses murmurent déjà un sens que notre langage n'a plus qu'à faire lever".

FOUCAULT (M.), *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1973, p.50.

*"Tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé"*²... L'expérience de la petite madeleine est aujourd'hui célèbre, classique, voire canonique. On le constatera aujourd'hui plus que jamais, en cette décennie où le roman de Proust entre dans le domaine public, et où se multiplient à cette occasion nouvelles éditions, ouvrages critiques et articles: elle est désormais, et depuis longtemps sans doute, un véritable topos³. Comme telle, elle est aussi l'endroit d'une indéniable réduction qui vient se greffer sur une formule première de Proust, la figeant et en masquant la structure sous l'analyse du contenu (la fameuse "mémoire involontaire") ou la violence du stéréotype. Cette formule pourrait être présentée ainsi: "tout...dans un objet unique"; c'est là à nos yeux une structure qui mérite d'être réactivée, ou, si l'on veut, une hypothèse à la lumière de laquelle nous proposons de réexaminer le texte proustien.

Il importe de noter que nous ne retenons ici la formule que dans sa structure: un contenu généralisant intégré dans un objet-contenant. C'est bien en effet ce qui est en oeuvre ici, et plus largement qu'on ne le croit: comme le remarque Gérard Genette⁴, ce

n'est pas seulement tout Combray, mais toute la *Recherche* elle-même qui est issue de cette première remémoration (ou analepse), puisque le roman va désormais progresser chronologiquement à partir de là, s'incluant tout entier dans le souvenir qui y prend naissance.

On le voit, la relation contenant-contenu est fondamentalement disproportionnée, le rapport est celui d'une totalité à un élément unique. Mais notre propos se passerait aisément de la référence à la madeleine: il ne s'agira nullement ici de mémoire involontaire, ni même de l'imaginaire proustien. En effet, si ces objets analogues à la madeleine (bottines du narrateur, pavés,...), maintes fois analysés⁵, sont amorces de rétrospection, c'est la direction inverse de la chronologie interne de la *Recherche* qui nous occupera dans ce chapitre: c'est la dimension prospective, anticipative, prédictive des objets qui y sera interrogée. Comme le remarque Paul DeMan,

"George Poulet has taught us to consider, in *A la recherche du temps perdu*, the juxtaposition of different temporal layers rather than the unmediated experience of an identity, given or recovered by an act of consciousness (involuntary memory, proleptic projection, etc.). The specificity of Proust's novel would instead be grounded in the play between a prospective and a retrospective movement."^{5bis}

Le caractère rétrospectif supposé de la Recherche a fait l'objet de nombreuses analyses. Nous nous proposons d'examiner l'envers de cette structure, les dispositifs prospectifs du roman proustien, qui n'ont jusqu'ici que rarement été commentés. Principalement, l'on s'occupera d'analyser le rôle du détail objectif dans le système temporel et herméneutique du récit.

Perspective inverse, donc, et à notre connaissance inédite, mais qui ne manquera pas de bénéficier de l'éclairage et, nous l'espérons, de la caution, d'études connexes, mais néanmoins précieuses, ne serait-ce que pour délimiter l'espace de l'analyse et préciser ses concepts ainsi que ses conclusions. Celle-ci, en effet, chemin faisant, se verra dans l'obligation d'aborder certaines notions sans lesquelles elle ne pourrait se

poursuivre avec la rigueur voulue: valeur herméneutique de la description, spécificité de l'objet de roman, problème de l'anticipation...

L'on posera donc dans ce chapitre les questions de l'anticipation et de l'indicialité des objets et des détails chez Proust: ceux-ci semblent en effet, comme nous le verrons, annoncer fréquemment une révélation ultérieure, contenir déjà en germe un sens explicité plus loin, laisser entrevoir un secret démasqué par la suite... Bien plus, et pour reprendre la formule de la *madeleine* (car la découverte et la disposition du sens en *abyrne* est caractéristique ici aussi de la *Recherche*) l'on sera amené à lire tout le roman, ou du moins tout un pan de celui-ci --sémiologique, narratif et sociologique-- dans un seul objet, qu'il soit "paillasson", "mouchoir" ou "cravate". Exagération, sans doute: la formule --comme le mécanisme qu'elle décrit-- est ici symbolique. L'on tentera cependant de montrer que Proust, en précurseur de la sémiologie et de la sociologie moderne, utilise dans toutes ses potentialités l'objet textuel, avec une maîtrise et une finesse qui témoignent à elles seules de la modernité de la *Recherche*.

* * *

Disposé dans le fil de la narration, il semble que l'objet anticipe souvent sur une révélation qui ne prendra place qu'à son terme: on dira qu'il est *prédictif*, *prophétique*, *préfiguratif*, *programmatique*, comme ce paillasson des Guermantes isolé et investi de rêverie par le regard du narrateur, objet que nous proposons d'examiner comme exemple symbolique d'un dispositif *objectif* à portée temporelle et herméneutique:

"Mais la ligne de démarcation qui me séparait du faubourg Saint-Germain, pour être seulement idéale, ne m'en semblait que plus réelle; je sentais bien que c'était déjà le faubourg Saint-Germain, le paillason des Guermantes, étendu de l'autre côté de cet Equateur et dont ma mère avait osé dire, l'ayant aperçu comme moi, un jour que leur porte était ouverte, qu'il était en bien mauvais état"

Cet objet intrigue: il semble là y avoir un décrochage, un décalage. Aux yeux du lecteur, un paillason, qui plus est abîmé, ne participe guère de l'essence aristocratique. C'est un objet sans doute *de série* (donc bourgeois), et le fait qu'il soit dit en mauvais état détonne avec cette qualification positive. En somme, le lecteur conserve ses distances par rapport à ce qu'il lit comme une inclusion de force dans une rêverie subjective. Bien plus, son bon sens (ou si l'on veut un ensemble de connotations culturelles) le fonde à postuler en cet endroit une erreur du héros appelant à être rectifiée plus loin par le narrateur (c'est-à-dire le héros bénéficiant d'une expérience et d'une sagesse accrues), donc anticipant sur sa correction. Il se sent habilité à préférer son propre sens à celui du texte, certain que celui-ci confirmera plus loin son hypothèse. Pour résumer, il y a là un élément qui intrigue, parce qu'il est le lieu d'une différence non résolue, et qui annonce sa résolution. Ou, si l'on préfère, une rupture d'isotopie qui attend --et donc présuppose-- une nouvelle isotopie qui l'intègre. Cette isotopie, le lecteur la cherchera du côté opposé à la première, en généralisant le caractère antinomique de l'objet: dès ce stade, ainsi, est lisible la déception du narrateur, la désillusion du mythe aristocratique de son enfance et de son adolescence. Cependant, celle-ci ne sera révélée explicitement que beaucoup plus tard: elle est la conclusion d'une expérience qui en est encore ici à ses prémisses:

"Les noms cités avaient pour effet, de désincarner les invités de la Duchesse, lesquels avaient beau s'appeler le Prince d'Agrigente ou de Cystira, que leur masque de chair et d'inintelligence ou d'intelligence communes, avait changé en hommes quelconques, si

bien qu'en somme j'avais atterri au paillasson du vestibule, non pas comme au seuil, ainsi que je l'avais cru, mais au terme du monde enchanté des noms "bbbs".

L'on n'hésitera pas ici à parler d'*anticipation*, de *prédiction*. La désillusion, le désenchantement qu'éprouve le narrateur vis-à-vis du mythe aristocratique qu'il a construit tout au long de son enfance transparaissent déjà à cet instant du récit, inscrivant leurs significations en creux, dans cet objet.

Cependant, la description que nous donnons de ce mécanisme est encore bien fruste: elle laisse de nombreuses questions sans réponse: entre quels éléments le décalage se situe-t-il, comment fonctionne l'anticipation, quelle est sa place dans le récit? Ce cas du paillasson, tel que nous nous proposons de le traiter, c'est-à-dire comme indice narratif, et, dans un certain sens, pour reprendre le terme de Jean-Pierre Richard, comme *objet herméneutique*⁷ --puisque'il anticipe sur la révélation d'un secret--, pose plusieurs problèmes qui relèvent de la sémiologie, de la narratologie et de la poétique du récit.

C'est, nous l'avons noté, l'*ambivalence*, la rupture, ou, si l'on veut, la non-superposition de deux sens qui amène à considérer l'un comme faux, ponctuel et temporaire et l'autre vrai, prédictif, à-venir. Le *décalage* intrigue, fonctionne comme un signal qui appelle une lecture symbolique. Encore faut-il que ce décalage soit possible. Il importe dès lors de s'interroger sur sa nature: qu'implique cette rupture de signification? En premier lieu, que ces significations *existent*: pour mieux dire, que l'objet réel soit culturellement doté d'un sens qui puisse être manifestement nié par son équivalent narratif, l'objet de roman. Donc, finalement, que le romancier semble au lecteur non seulement commettre une erreur en attribuant à l'objet *en texte* des valeurs dénotatives et connotatives opposées à celles qu'il possède *en réalité*, mais encore commettre une erreur trop flagrante pour n'être pas temporaire (ceci à partir du présupposé du bon sens que l'on accorde généralement au détenteur de savoir qu'est le romancier).

Pour que l'objet de roman puisse être le lieu d'une telle contradiction, il faut que l'objet réel ait une signification, reconnue socialement, donc soit un *élément de communication*, qui puisse entrer en conflit avec le sens --non avec la *fonction*⁸-- que lui accorde, lui fait parler l'écrivain. Greimas aborde la question:

“La première observation concernant la signification ne peut porter que sur son caractère à la fois omniprésent et multiforme. On est naïvement étonné quand on se met à réfléchir sur la situation de l'homme qui, du matin au soir et de l'âge prénatal à la mort, est littéralement assailli par les significations qui le sollicitent de partout, par les messages qui l'atteignent à tout instant et sous toutes les formes. Combien naïves --au sens, cette fois, non scientifique du mot-- paraissent les prétentions de certains mouvements littéraires désirant fonder une esthétique de la non-signification: si la présence, dans une pièce, de deux chaises, placées l'une à côté de l'autre, semble dangereuse à Alain Robbe-Grillet, parce que mythifiante du fait de son pouvoir d'évocation, on oublie que la présence d'une seule chaise fonctionne comme un paradigme linguistique et, présupposant l'absence, peut être tout aussi signifiante⁹”.

Bien avant d'être transformés en signes par leur inclusion dans le roman (c'est-à-dire par le fait d'être *parlés*), “les éléments constitutifs des différents ordres sensoriels peuvent, à leur tour, être saisis comme signifiés et instaurer le monde sensible en tant que signification¹⁰”.

De même, certains théoriciens de l'objet ne manquent pas de consacrer diverses études à la valeur de communication, au *langage des objets*. Parmi celles-ci, il nous faut signaler le numéro treize de la revue *Communications*¹¹ consacré quasi intégralement à cette question et l'ouvrage de Jean Baudrillard, *Le système des objets*¹². Dans un article de la première, intitulé précisément “Objet et communication”, Abraham A. Moles remarque que “l'objet (...) en fait (...) est *vecteur de communications*, au sens socio-culturel du terme: élément de culture, il est la concrétisation d'un grand nombre d'actions de l'homme dans la société et s'inscrit au rang de messages que l'environnement social envoie à l'individu ou, réciproquement, que l'Homo Faber apporte à la société globale¹³”. Il distingue plusieurs aspects dans le rôle de l'objet comme mode de communication (le fait qu'il soit porteur de forme; son rôle dans le *contact* que l'homme

entretient avec les autres, d'où le problème d'une *culture d'objets*, et le nécessaire

“élargissement de la notion de culture que nous avons trop souvent tendance à restreindre aux images, aux sons et aux textes, enterrés dans les bibliothèques, dans les musées et dans les discothèques, oubliant d'y inclure les supermarchés, les magasins de détail, les entrepôts, les galeries de modèles. Ici les objets quotidiens de notre environnement, achetés, utilisés et rejetés, exercent les mêmes fonctions de communication que les journaux, les copies du musée imaginaire ou les concerts radiophoniques, leur circulation dans la société suit en gros les mêmes lois et exerce les mêmes actions, ameublement du cerveau de l'individu en formes et en réactions, originalité ou banalisation, aliénation ou maîtrise de l'environnement¹⁴”.)

Dès lors, dans ces cas de *non-superposition* de significations dont le paillason est un exemple, il faut se poser la question suivante: où se situe précisément la différence, ou, pour le dire autrement: sur quels axes sont indexables les éléments qui rendent la coïncidence impossible? A partir de la constatation que l'objet réel est lui aussi un signe¹⁵, une double distinction peut être établie, qui utilisera l'opposition, empruntée à la linguistique, entre structures *dénotatives* et *connotatives*. En effet, Abraham Moles note que

“Il est important de marquer dans le cadre d'un système d'objets cette double articulation de ceux-ci, chez lesquels la fonction au sens classique (un verre c'est fait pour boire) correspond à peu près au sens dénotatif et objectivable traduisible dans un autre langage (...) et le système esthétique ou connotatif lié au champ émotionnel ou sensoriel de fluctuations qui, sans modifier la fonction du verre, y rajoutera des caractères ornementaux, émotionnels, ostentatoires, etc.¹⁶”.

La discordance lisible au creux du paillason des Guermentes se situe donc sur les deux axes suivants:

| | OBJET REEL | OBJET DE ROMAN |
|-------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| DENOTATION | Un paillason ça sert à s'essuyer les pieds (fonction) | La fonction de l'objet de roman est dans le connotatif |
| CONNOTATION | Un paillason vieux et usé connote la saleté, la banalité, le quotidien (et, socialement, plutôt le bourgeois que l'aristocratique). | <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block; text-align: center;"> Un paillason ça sert à annoncer et à dévoiler une future révélation (autre sens du mot "fonction") </div> <div style="text-align: center;">↓</div> Le paillason de Mme de Guermantes est associé par le narrateur à des notions positives: essence supérieure de la duchesse, qualité, distinction, richesse, prestige... |

Ce tableau appelle plusieurs remarques. On notera pour commencer que c'est le décalage connotatif qui nous avait d'abord frappé, lorsque nous insistions sur l'impossible superposition des valeurs culturelles (du sens commun) et de celles développées par la rêverie du narrateur. En outre, c'est uniquement grâce à cet indice que nous pouvons postuler, sur l'axe dénotatif, une fonction différente entre le paillason réel et le paillason romanesque. Mais, si l'on y réfléchit, la fonction de l'objet de roman diffère sensiblement de celle de l'objet réel, même si, comme le constate Claude Duchet, "l'usage est impliqué dans le signe: la bougie sert à éclairer, le couteau à couper, le poêle à chauffer, dans la vie comme dans le texte¹⁷". La fonction de l'objet de roman est principalement dans le connotatif: "L'accent se déplace d'ordinaire (...) vers les signifiés seconds (signifiés de connotation): la bougie sera solitude, pauvreté, intimité, enfance... et bien entendu fait de civilisation¹⁸".

On peut préciser cette opposition grâce à ce tableau que nous inspire Jean Baudrillard et qui est une représentation schématique personnelle (donc toujours une

interprétation) de l'opposition qu'il souligne entre un système premier (le plan du réel, ou "technologique"), et un "système parlé" des objets, ou "système de significations plus ou moins cohérent qu'ils instaurent" (et qui est, pour nous, celui qu'utilise le roman)¹⁹.

| Réel ou Technologique (1) | | Culturel, sociologique, psychologique, littéraire |
|----------------------------------|---|----------------------------------------------------------|
| LANGUE (Technèmes) | ↔ | PAROLE |
| ESSENTIEL (2) | ↔ | INESSENTIEL |
| DENOTATION OBJECTIVE | ↔ | CONNOTATION |
| SYSTEME DE TECHNIQUES | ↔ | SYSTEME DE PRATIQUES |

(1) "Mais il est clair que, pour rendre compte du système quotidien des objets, cette analyse technologique structurale est défailante²⁰".

(2) L'essentiel serait, dans un moulin à café par exemple, le moteur électrique (lois de production et de transformation de l'énergie); l'inessentiel serait la couleur, l'âge, la forme du moulin à café (c'est-à-dire précisément les éléments que privilégie le texte).

L'objet réel n'est donc pas l'objet de roman, et il est capital à cet égard que dans la *Recherche* figure un épisode qui emblématise cette distinction, et au-delà, témoigne de la conscience que Proust, dans sa pratique d'écrivain, a des nombreuses potentialités d'un dispositif narratif qui utiliserait cette possibilité de décalages, discordances, ruptures... Il s'agit de la scène, qui sera également commentée dans un autre de nos chapitres²¹, du tableau d'Elstir représentant une botte d'asperges (tel le tableau de Manet):

"Swann avait le toupet de vouloir nous faire acheter une Botte d'Asperges. Elles sont même restées ici quelques jours. Il n'y avait que cela dans le tableau, une botte d'asperges précisément semblables à celles que vous êtes en train d'avaler. Mais moi je me suis refusé à avaler les asperges de M. Elstir. Il en demandait trois cents francs. Trois cents francs une botte d'asperges! Un louis, voilà ce que ça vaut, même en primeurs²²".

Quelle est la différence entre une botte d'asperges réelle et son équivalent pictural, sa figuration iconique? Qu'est-ce qui autorise à la lire comme signe d'art et non plus comme objet réel, quelle est la caution et la marque d'une *sémiotisation* artistique (picturale, mais tout aussi bien littéraire) du monde sensible? Tout simplement le *cadre*, qui fonctionne comme un *index* renvoyant à un autre signe qui est le tableau, indiquant qu'il faut le lire comme un signe. On imagine parfaitement, dans un musée d'art moderne, une bouche d'aération transformée en oeuvre d'art par le simple fait de son encadrement (qui l'institutionnalise en signe). En ce sens, le roman est une sémiotisation au deuxième, voire au troisième degré, du réel, si l'on compte l'objet lui-même, sa désignation linguistique ("La notion même d'objet est liée à une sémiotique, puisque l'objet est manipulé conceptuellement à partir du nom qui sert à le désigner, ce qui correspond en général à l'idée de *découpage*, d'isolement et de mobilité de l'observé par rapport à un cadre, c'est-à-dire en fait aux universaux d'Aristote²³") et son utilisation romanesque.

Il faut enfin signaler que ces cas de discordances connotatives sont prévus théoriquement par Claude Duchet: "On pourrait dire que la charge référentielle de l'objet-mot compromet à chaque instant son existence romanesque (...). Ainsi, l'objet vient sans cesse, à contre-fil du langage de roman, parler dans le texte un discours autre, que le romancier doit réduire ou orienter²⁴".

L'objet de roman sert donc à connoter: or, ici, quelque chose "ne marche pas." C'est ce qui nous autorise et pour ainsi dire nous conduit à supputer une autre "fonction" à ce paillason de Mme de Guermantes; nous lisons une erreur appelant à être rectifiée, nous anticipons: face à l'inexpérience du héros, nous attendons le correctif du *narrateur* Gérard Genette, comme tous ceux qui ont analysé le système des voix narratives dans la *Recherche*, montre que seul le héros vit au présent, et que donc toute la disposition des éléments du code herméneutique de la narration prend place à l'intérieur de cette structure polyphonique: toute anticipation, tout avertissement prophétique, dès lors,

"ne peut être le fait du héros, mais bien du narrateur, comme plus généralement toutes les formes de prolepse, qui excèdent toujours (sauf intervention du surnaturel, comme dans les rêves prophétiques) les capacités de connaissance du héros. Et c'est bien par anticipation que procèdent les informations complémentaires introduites par des locutions du type: *j'ai appris depuis...*, qui relèvent de l'expérience ultérieure du héros, autrement dit de l'expérience du narrateur. Il n'est pas juste de mettre de telles interventions au compte du "romancier omniscient": elles représentent simplement la part du narrateur autobiographique dans l'exposé de faits encore inconnus du héros, mais dont le premier ne croit pas pour autant devoir différer la mention jusqu'à ce que le second en ait pris connaissance. Entre l'information du héros et l'omniscience du romancier, il y a l'information du narrateur, qui en dispose ici comme il l'entend, et ne la retient que lorsqu'il y voit une raison précise. Le critique peut contester l'opportunité de ces compléments d'information, mais non leur légitimité ou leur vraisemblance dans un récit de forme autobiographique²⁵."

Décalage connotatif donc, qui peut être le signal d'une "fonction" au sens que Barthes²⁶, à la suite de Propp, Bremond et les Formalistes russes, attribue à ce terme. En effet on remarquera que l'utilité de la notation n'est pas nulle pour la suite du récit, mais diffuse, retardée:

"le modèle en est classique depuis l'analyse de Tomacheski: l'achat d'un revolver a pour corrélat le moment où l'on s'en servira (et si l'on ne s'en sert pas, la notation est retournée en signe de velléitarisme, etc.), décrocher le téléphone a pour corrélat le moment où on le raccrochera; l'intrusion du perroquet dans la maison de Félicité a pour corrélat l'épisode de l'empaillage, de l'adoration, etc.²⁷".

"Fonction", donc, suivant la grille de Barthes, plutôt qu' "indice", car ce dernier, selon l'acception qu'il en donne, n'a aucune incidence sur la suite du récit. La "fonction" est syntagmatique, sa sanction est "plus loin", au lieu que l' "indice" est paradigmatique,

sa sanction est hors du syntagme explicite. Au contraire, l'indice (au sens, cette fois, beaucoup plus large) est ici dans l'élément d'*intrigue* que constitue le décalage entre "paillason" réel et "paillason" textuel: c'est lui qui nous a pointé à cet endroit une "fonction", qui nous a autorisés à postuler à son endroit un élément d'anticipation.

Lire une *fonction* (au sens structural) dans ce paillason pose le problème beaucoup plus large de l'anticipation, ou, si l'on veut, de la place de cet objet dans le dévoilement progressif du sens, l'acte herméneutique qu'est toute narration²⁸. Il faut d'abord que la notation, intégrée dans une description, soit signifiante; ceci nous amène à interroger cette notion même de *description*.

En effet, pour Barthes, tout, dans un récit, est fonctionnel, tout, jusqu'au plus petit détail, a un sens, "il n'y a jamais d'unité perdue, si long, si lâche, si ténu que soit le fil qui la relie à l'un des niveaux de l'histoire²⁹". Il ne semblerait plus guère nécessaire, dès lors, de se pencher ici sur le concept de description, ou plus précisément, sur la forme et la place de celle-ci chez Proust, si Barthes lui-même, quelques années plus tard, ne nuancait sa grille d'analyse structurale du récit en abordant des éléments que celle-ci, à première vue, ne peut intégrer, et qui sont précisément *descriptifs*. On trouve ainsi chez lui la remarque suivante:

"La structure générale du récit, celle du moins qui a été analysée ici et là jusqu'à présent, apparaît comme essentiellement *prédictive*, en schématisant à l'extrême, et sans tenir compte des nombreux détours, retards, revirements et déceptions que le récit impose institutionnellement à ce schéma, on peut dire qu'à chaque articulation du syntagme narratif, quelqu'un dit au héros (ou au lecteur, peu importe): si vous agissez de telle manière, si vous choisissez telle partie de l'alternative, voici ce que vous allez obtenir (le caractère *rapporté* de ces prédictions n'en altère pas la nature pratique). Tout autre est la description; elle n'a aucune marque prédictive; "analogique", sa structure est purement sommatoire et ne contient pas ce trajet de choix et d'alternatives qui donne à la narration le dessin d'un vaste *dispatching*, pourvu d'une temporalité référentielle (et non plus seulement discursive)³⁰".

Il est d'ailleurs sur ce point confirmé par Philippe Hamon³¹.

Plusieurs commentaires s'imposent ici. En premier lieu, il importe de noter qu'il s'agit là d'une précision ultérieure apportée à un système trop exclusif, contraignant, restrictif, ce qui en soi est une opération intellectuelle que l'on pourrait qualifier, si le terme n'était sujet à caution, de "scientifique". Ce n'est donc pas une contradiction d'un "penseur glissant", pour reprendre le mot de Robbe-Grillet³² à propos de Barthes. En outre, il est intéressant de constater que Barthes réinvestit de fonctionnalité ces notations apparemment insignifiantes, et, partant, les réintègre à son modèle structural, au travers de la notion d' "effet de réel" (dont nous parlons dans notre chapitre qui s'occupe de la réification des personnages proustiens). Enfin, ces réflexions prennent place dans une étude du texte *réaliste*. Sans vouloir convoquer ici des précisions qui cerneraient la spécificité de la description réaliste (à laquelle, d'ailleurs, le volume *Littérature et réalité* est intégralement consacré), il est indéniable que Proust s'écarte de cette esthétique:

"la littérature qui se contente de "décrire les choses", d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé dont les choses gardaient l'essence et l'avenir, où elles nous incitent à le goûter de nouveau. C'est elle que l'art digne de ce nom doit exprimer, et, s'il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement (tandis qu'on n'en tire aucun des réussites du réalisme), à savoir que cette essence est en partie subjective et incommunicable³³".

L'objection suffirait à exclure la description proustienne de cette gratuité fonctionnelle qui est parfois celle de son équivalent réaliste. De plus, le caractère syntagmatique de l'objet - celui-ci réapparaît en effet à deux autres endroits du roman--rend indubitable, et ce dans tout récit, même "réaliste", sa valeur programmatique. Ce cas du paillasson est donc bien différent de ces notations défonctionnalisées au plan narratif

que Barthes et Hamon reconnaissent chez Balzac, par exemple (et il y en a d'ailleurs aussi chez Proust, qui continue d'utiliser des procédés typiquement réalistes³⁴).

Le paillason est donc une "fonction". Si la fonction elle-même, de sanction syntagmatique, est inséparable d'une *disposition* d'éléments, pour ainsi dire emboîtables, au fil de la narration, et si tout récit lui-même est une disposition de fonctions diverses, dans un rapport d'intrication, on ne pourra manquer ici de se pencher sur la structure de la *Recherche* et, plus précisément, puisqu'il s'agit d'*anticipation*, sur ses structures temporelles.

Là encore, les commentaires sont nombreux: tous les exégètes ou presque, en effet, ont accordé une place, ou du moins quelques réflexions à l'examen de cette question. Marcel Muller, recensant les adjectifs appliqués à la structure de la *Recherche*, montre qu'ici comme ailleurs la critique proustienne est foisonnante:

"nombreux ont été les interprètes soucieux de reconnaître avec l'auteur³⁵ le caractère de "composition rigoureuse bien que voilée "du *Temps perdu*, et l'on a bientôt parlé de structure architectonique, musicale, mallarméenne, onirique, préformiste, arborescente, dialectique, voire ondulatoire et granulaire donc einsteinienne) (et nous en oublions certainement...), le plus souvent avec un commencement de justification³⁶".

Il s'agit dans notre cas d'un problème d'anticipation: l'objet, ici, est prédictif, il anticipe sur un sens qui ne sera révélé que plus tard. Nous avons tenté de cerner ce qui, dans le signe, amenait à y lire une signification qui ne sera explicitée qu'ultérieurement (c'est, finalement, un réflexe culturel: en glorifiant un paillason usé, le narrateur transgresse le "sens commun" qui veut que ce même objet ne puisse être connoté positivement. Ce consensus culturel fait donc que le lecteur refuse que l'objet réel soit transformé en objet de roman qui nie ses caractéristiques principales: il se sent fondé à pointer là une *erreur* et à proposer à sa place son propre sens, dont il ne doute pas qu'il finira par triompher. C'est donc l'autorité et la violence du code qui empêchent de passer, sans être intrigué, sur une *différence*: l'on attend le retour, sinon au normal, du moins à l'admissible). Il importe maintenant d'aborder le cas des anticipations narratives que contiennent souvent, nous allons le voir, les objets dans la *Recherche*.

Dans le corpus critique des considérations sur l'agencement structural du roman proustien, beaucoup d'études se concentrent sur son caractère rétrospectif et introspectif. Limitons-nous à celles qui se focalisent sur la disposition des épisodes et la dimension prospective de la narration, pour tenter un bref panorama qui situe, cautionne et mette en perspective notre réflexion.

Léo Spitzer³⁷, à l'aube de la critique de la *Recherche*, repère déjà, dans les nombreuses *parenthèses* proustiennes, ce qu'il nomme des "associations anticipantes". Cette remarque, produite dans le cadre d'une étude de style, trouve un complément chez Léo Bersani qui souligne dans le roman non plus des parenthèses, mais des *métaphores* anticipatives: "Metaphor is used to *anticipate* certain events; for the reader, metaphorical description often *prefigures* what is yet to come in the novel (...) images that are first used to describe certain incidents may become later on real incidents in Marcel's life³⁸". Ainsi, les tactiques militaires exposées à Doncières par Saint-Loup seront plus tard le motif de métaphores qui expriment les rapports stratégiques entre individus dans l'univers des salons mondains (donc, à Doncières, elles préfigurent ce que l'expérience doit encore apprendre au narrateur) et annoncent, au-delà, la grande guerre elle-même. Dans une étude plus moderne, Lucette Mouline affirme à son tour que "saisi à son niveau linguistique le plus strict, l'écrit proustien est fait de prévisions, d'anticipations, de percées, et, pourrait-on dire, d'une sorte de frémissement foreur de l'image³⁹". Le sens s'élance constamment vers l'avant, c'est aussi la constatation de trois études qui méritent que nous leur consacrons plus de place: celles de Revel, Deleuze et Muller (il s'agit d'une mise en regard de réflexions analogues ou complémentaires; nous respectons ici l'ordre chronologique, mais c'est par pure convention).

Revel abordant le Temps chez Proust fait ressortir que

“Son rôle est, tout en apportant des changements dans les situations sociales (...) de *révéler* la vérité des caractères, de dévoiler ce que les hommes étaient déjà à notre insu. Albertine entrevue sur la plage est déjà tout ce que révéleront au narrateur les recherches posthumes sur ses liaisons⁴⁰”.

On ne pourra qu’être frappé par l’analogie qu’il est aisé d’établir entre cette analyse et le cas du paillasson que nous étudions ici. Cependant, Revel en reste au stade de l’hypothèse, ou, tout au moins de la constatation. C’est probablement qu’il faut la sémiologie, et le concept de *signe*, pour mieux rendre compte de ces phénomènes narratifs: là est le progrès du remarquable essai de Deleuze⁴¹, première approche sémiologique de Proust. Si Deleuze “réussit ce tour de force de paraître tenir sur la *Recherche* un discours qui n’avait jamais été tenu⁴²”, il le doit à l’originalité de sa perspective: l’apprentissage des signes par le narrateur, notion qui à elle seule renouvelle les vues sociologiques (le parcours du narrateur est l’exploration d’un monde de signes), philosophiques (les signes amoureux, les signes sensibles) et artistiques sur le roman proustien. Dans la perspective qui nous occupe ici, le principal intérêt de cet ouvrage est d’avoir montré que l’oeuvre de Proust n’est pas tournée vers le passé (comme pourrait le laisser supposer la rétrospection du souvenir) mais “vers le futur et le progrès de l’apprentissage”: la *Recherche* est prospective dans sa structure, dans l’agencement de ses épisodes: nous en abordons ici un cas symbolique.

Enfin, Marcel Muller consacre une analyse à un aspect de cette question, intitulée *Préfiguration et structure romanesque dans A la recherche du temps perdu*. Le titre pourrait laisser présager un examen plus complet du problème: n’est envisagée ici, au travers du concept de *figura* que l’on retrouve chez Erich Auerbach⁴³, que la “structure théologique” de la *Recherche*. Selon le principe typologique de la correspondance entre l’Ancien et le Nouveau Testament (le premier *annonçant*, pour les commentateurs bibliques, le second), que Proust aurait découvert et apprécié dans ses lectures de Ruskin

et d'Emile Mâle⁴⁴, Muller montre que Proust "allait multiplier dans son oeuvre les rapports figuratifs⁴⁵", et ce "en traçant des signes que le lecteur ne pourra déchiffrer qu'une fois déroulée la période entière⁴⁶", en utilisant dans ses moindres potentialités le principe du dévoilement graduel. L'exemple qu'il choisit est celui, devenu classique, de Swann préfigurant le narrateur, mais il est certain que l'on peut appliquer ces notions à toute corrélation d'épisodes, de signes, de sens dans le roman.

Donc également, nous l'avons montré, aux *objets*. Convoquons de nouveau ici quelques séquences du roman qui contiennent chacune un objet prédictif, anticipatif:

(1) *"on avait chargé sur le tortillard celles (les malles) d'Albertine, étroites et noires, qui m'avaient paru avoir la forme de cercueils et dont j'ignorais si elles allaient apporter à la maison la vie ou la mort⁴⁷".*

(2) *"Un jour qu'il (Swann) était venu nous voir à Paris après dîner en s'excusant d'être en habit, Françoise ayant, après son départ, dit tenir du cocher qu'il avait dîné "chez une princesse (...)"⁴⁸".*

(3) *"je la regardais comme si elle était déjà séparée de moi, sous ce chapeau de paille rond qu'elle avait acheté pour la campagne, dans une robe légère qu'elle avait mise à cause de cette longue course par la pleine chaleur, et qui la faisaient autre, appartenant déjà à la villa de "Montretout" où je ne la verrais pas⁴⁹".*

(4) *"A ce moment, apercevant que le mouchoir brodé qu'il (Charlus) avait dans sa poche laissait dépasser des liserés de couleur, il le rentra vivement avec la mine effarouchée d'une femme pudibonde mais point innocente dissimulant des appas que, par un excès de scrupule, elle juge indécents⁵⁰".*

On le voit, ces extraits présentent tous un cas différent, et l'on aperçoit dès lors la nécessité et l'urgence d'une typologie précise. C'est la raison pour laquelle nous avons différé jusqu'ici la présentation de l'ouvrage principal qui aborde la question des structures temporelles de la *Recherche*. Nous avons en effet réalisé un tissage, une mosaïque de réflexions théoriques qui éclairent et cautionnent notre analyse, sans toutefois qu'elles traitent réellement de notre problème, mais délimitant son espace et précisant ses concepts de base. Il y manquait une des plus importantes, et qui est *Figures III* de Gérard Genette. Avant cependant d'utiliser sa grille à des fins clarifiantes, tentons grossièrement un classement empirique, temporaire et large de ces quelques passages.

Il semble qu'on puisse les regrouper sur plusieurs axes, dégageant ainsi des éléments qui devront entrer dans une typologie plus complète. Un premier critère d'opposition consisterait à se demander si l'anticipation est explicite (c'est-à-dire l'objet d'un commentaire du narrateur, qui rapproche présent et avenir) ou si nous en restons au plan unique du héros, ignorant encore du futur. Dans ce dernier cas, l'anticipation est purement symbolique, elle est la disposition d'une figure pour ainsi dire *à l'insu* du héros, qui reste toujours subsumé par le narrateur, que celui-ci intervienne ou non pour l'indiquer. Ainsi, pour les malles d'Albertine, qui annoncent manifestement sa mort, on distinguera clairement l'impression présente du *héros* (les malles d'Albertine ressemblent à des cercueils, association d'idée elle-même prédictive mais symboliquement et non encore explicitement) et le commentaire du *narrateur* omniscient puisque parvenu au terme de son expérience ("J'ignorais si elles allaient apporter à la maison la vie ou la mort" est une intervention qui fait allusion à un futur et n'est possible que de la part d'une instance narrative chronologiquement ultérieure au fait et disposant d'un capital informatif supérieur à celui qu'octroie le présent.)

Les autres exemples, de fonctionnement symbolique ou indiciel, présentent un mécanisme beaucoup plus implicite. L' "habit" de Swann est un *indice* de ses visites

dans l' "autre monde", c'est-à-dire, pour la famille du narrateur à Combray, l'aristocratie. Il contient ainsi en germe une distinction qui est finalement celle de toute la sociologie proustienne. Il a également une valeur *paradigmatique*: toutes les visites de Swann dans ce monde sont déjà contenues dans cette simple notation, qui anticipe sur la série et donc, d'une certaine manière, l'inclut. Mais aucune intervention d'un énonciateur ouvertement supérieur ne vient le souligner: seul le temps (passé composé ou imparfait) présuppose celui-ci: l'épisode est raconté par quelqu'un qui se situe plus loin. De plus, cette réflexion sur la "double vie" de Swann, qui est la première réflexion sociologique de la *Recherche*, est également symbolique de toute une sociologie indicielle, ou *sociologie de la conjecture* qui sera mise en oeuvre par Proust dans tout le roman. Face à autrui, pour le situer et orienter son comportement, pour le vaincre aussi, il faut le deviner, lui extorquer des informations supérieures à celles qu'il possède sur vous. Il faut donc le lire dans ses moindres signes, décoder les plus petits indices qui permettent de connaître ses intentions. L'objet joue donc fréquemment, nous le verrons, ce rôle indiciel.

Le cas des vêtements de la mère, anticipant sur son départ et l'apparentant déjà à un autre lieu est, lui, celui d'un dispositif symbolique, d'une anticipation qui est le fait du héros lui-même. Ce rapprochement conscient de deux faits, dont l'un est à venir, est donc la forme la plus simple que nous ayons rencontrée jusqu'ici: pas de dispositif énonciatif complexe (le système des voix narratives de la *Recherche* persiste, évidemment, mais leur superposition est ici parfaite, n'offrant aucun décalage signifiant), ni de lecture symbolique en germe, puisque l'interprétation est donnée simultanément au vécu du fait.

Tout au contraire, le mouchoir coloré qui sort de la poche de Charlus offre quant à lui un mécanisme éminemment plus riche. Il réunit beaucoup de distinctions que nous avons établies jusqu'ici pour les trois autres cas. C'est d'abord une *première rencontre* (nous allons, plus loin, revenir en détail sur cette question) et, comme telle, elle anticipe

sur toutes les prochaines entrevues des deux personnages. C'est aussi un exemple de cette *sociologie de la conjecture* dont nous parlions: le regard du narrateur, même s'il ne la décode pas immédiatement, engrange (note) une information qui pourra lui servir *par la suite*. C'est également une première allusion, indicielle, à une révélation future: l'homosexualité de Charlus. En effet, le contraste entre le mouchoir brodé, de couleur, et le strict habit noir du personnage ("*canotier de paille noire*"⁵¹; "*mise extrêmement soignée (...) beaucoup plus grave et beaucoup plus simple que celles de tous les baigneurs*"⁵²; "*Je vis qu'il avait changé de costume. Celui qu'il portait était encore plus sombre*"; "*la couleur était presque entièrement absente de ces vêtements*",...) participe de la logique "de l'écart et de l'effet" qui est celle de l'indice, tel que Jacques Dubois a pu l'étudier dans le récit policier⁵³. L'objet intrigue parce qu'il est en situation de rupture par rapport aux deux isotopies dominantes: la rigueur, le contrôle de soi (l'objet "*laisse dépasser*" sa forme hors de la poche) et la couleur sombre ("*liserés de couleur*"). Cette anomalie anticipe donc sur sa résolution, elle suppose, avant même d'en connaître la forme, une nouvelle isotopie qui viendra l'intégrer, rendant sa différence fonctionnelle, donc normale. Avant même d'anticiper sur un sens, l'indice anticipe donc sur l'existence de ce sens.

Quant à ce dernier, le désir de le deviner déjà, et dont il importe de souligner le caractère ludique, fonde une seconde anticipation qui vient se greffer sur la première: l'hétérogénéité --temporaire-- de l'indice suscite la lecture symbolique. Comment sa différence sera-t-elle résorbée? Précisément, peut-on le postuler, par la révélation d'une vérité différente, qu'elle préfigurait. Nous sommes donc amenés, par ce simple indice, à conclure deux choses: que le sens que Charlus propose est faux, puisqu'il n'accède pas à la clôture (donc qu'il s'agit d'une *apparence* appelée à être corrigée dans la suite du texte) et que d'autre part la vraie "signification" de Charlus se situe à *l'opposé* des valeurs qu'il affiche, et donc à chercher dans les connotations *inverses* de ses objets. Culturellement, il est manifeste que dans la société occidentale, noir, gravité et impassibilité sont associés

aux notions de virilité, de masculinité et que leur opposé est l'homosexualité (toujours, nous insistons, culturellement)⁵⁴: nous sommes donc habilités à lire, dès ici⁵⁵, l'inversion du baron⁵⁶.

D'autres éléments méritent encore d'être soulignés dans cet objet-signe, en particulier que, là également, aucune intervention explicite (du genre: "j'appris plus tard que", "on verra par la suite que", "à cette époque je ne savais pas que"...) ne vient pointer la valeur programmatique de la description, du portrait: celle-ci, autonome, est donc purement symbolique. En outre, on insiste sur le caractère révélateur du *geste* de Charlus, qui rentre vivement son mouchoir *"avec la mine effarouchée d'une femme pudibonde mais point innocente dissimulant des appas que, par un excès de scrupule, elle juge indécents"*. Une sémiologie du geste est ici inséparable d'une sémiologie de l'objet.

Enfin, du point de vue de l'imaginaire proustien, et pour faire écho ici aux commentaires de Deleuze et de Richard sur l'objet herméneutique, on notera que le sens s'échappe ici d'un *contenant* (la poche): c'est un détail qui fissure la velléité de clôture de la signification pour en exposer, par la focalisation du contraste, la valeur cachée. Le parcours herméneutique du narrateur/décodeur, dans l'univers des signes de la *Recherche*, et, au-delà, celui du lecteur nécessitent à la fois la violence, la finesse et les précautions d'une exploration *en-dessous, à l'intérieur, au travers* de surfaces apparemment planes.

Ainsi donc, au terme de ces quelques réflexions, nous pouvons proposer le schéma suivant, qui est un classement de ces objets prédictifs, utilisant les quelques critères que nous venons de voir, et ceci avant de les examiner à la lumière de la grille de Gérard Genette.

| SYMBOLIQUE (implicite) 57 | HEROS | NARRATEUR (explicite) | SYNTAGMATIQUE | PARADIGMATIQUE | INDICIEL | SOCIOLOGIE de la CONJECTURE |
|---------------------------------|-------|--------------------------|---------------|----------------|----------|-----------------------------------|
| (2) | (1a) | (1b) | (1) (2) | (2) | (2) | (2) |
| (4) | (3) | | (4) | (3) (4) | (4) | (4) |

La case "syntagmatique" est la seule à voir se recouper tous ces extraits: c'est une constatation tautologique, puisque le critère qui avait présidé à leur choix était le fait que ces objets anticipaient sur une séquence future du roman. Tous ces objets sont bien, selon l'analyse structurale de Barthes, des *fonctions*. A cet égard, le cas le plus mitigé est celui des vêtements de voyage de la mère: ce voyage futur n'est pas décrit plus loin comme scène, et la notation est plutôt ici chargée de transmettre des informations sur le caractère, la personnalité du personnage enfant ("l'unité renvoie alors, non à un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire: indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d' "atmosphère", etc."⁵⁸); sa sanction est à la limite du syntagmatique et du paradigmatique.

Quant à cette dernière catégorie, nous en excluons les malles d'Albertine, qui anticipent sur un événement unique --sa mort-- et non sur une série, et qui de plus ne présentent pas un modèle dont on reconnaîtrait par la suite des applications (comme par exemple un type de rapports sociaux, ou même, plus largement, une succession de rencontres).

* * *

Quels sont, donc, dans *Figures III*, les concepts qui peuvent s'appliquer à notre description? Principalement ceux de *prolepse* et d'*amorce*. Nous avons mentionné une série d'études qui, dans des parenthèses, des métaphores, des figures, des scènes pointent des allusions à l'avenir, des anticipations. Genette, dans cette perspective, remarque lui aussi l'extraordinaire fréquence de ce type d'éléments dans la *Recherche*, qui selon lui en fait un usage sans équivalent⁵⁹. Parmi ceux-ci, il distingue la prolepse ("désignant (...) toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur⁶⁰") et l'amorce. La distinction recoupe le premier axe de notre tableau: la prolepse est une annonce *explicite* du narrateur au futur du récit, au contraire de l'amorce, non soulignée:

"On ne confondra pas ces annonces, par définition explicites, avec ce que l'on doit plutôt appeler des "amorces", simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la "préparation" (...). A la différence de l'annonce, l'amorce n'est donc en principe, à sa place dans le texte, qu'un "germe insignifiant", et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective⁶¹".

Le paillason semble plus proche de l'amorce que de la prolepse, puisque c'est en tant que signe même, et sans l'apport --la marque-- d'aucun index, qu'il fonctionne comme annonce. De même, les quatre autres objets que nous étudions apparaîtront définissables comme amorces, à l'exception peut-être des malles d'Albertine, s'apparentant davantage à la prolepse.

En somme, et c'est là le fait capital, c'est l'objet *lui-même* qui est anticipatif. C'est là à notre connaissance une constatation inédite sur le texte proustien, mais qui rend compte d'un phénomène extrêmement récurrent. Si la prédiction peut être explicitée par l'inclusion de l'objet dans un syntagme qui le commente (auquel cas on parlera de prolepse), c'est là pure sursignification: un dispositif plus subtil, qui témoigne de la modernité de Proust tout autant que du caractère véritablement précurseur de ses

réflexions sémiologiques, est lisible à maints endroits de la *Recherche*. Il importait donc pour nous d'étudier dans le texte proustien non pas les mentions explicites de corrélations narratives prospectives ou les commentaires qui les signalent, mais le rôle autonome des objets eux-mêmes dans ces "fonctions" et les mécanismes que celles-ci mettent en oeuvre.

Genette nous permet de préciser cette opposition que nous constatons entre ce que nous nommions l'explicité et le symbolique pur: son couple conceptuel prolepse/amorce semble y correspondre. Il reste néanmoins dans notre tableau plusieurs critères de classement qui demandent encore à être interrogés davantage⁶²: la dimension paradigmatique de l'objet et cette "sociologie de la conjecture" à laquelle nous faisons allusion. Nous proposons d'aborder ces notions au travers de scènes privilégiées à cet égard: *les premières rencontres* entre le narrateur et d'autres personnages, examinées sous l'angle des objets.

* * *

Dans la *Recherche* comme dans tout récit, le personnage principal (le héros-narrateur) rencontre d'autres personnages. Il y a d'ailleurs quelque chose du *roman d'apprentissage* chez Proust: le narrateur évolue au travers de différents milieux qui lui *révèlent*, après maintes erreurs d'interprétations, leur véritable fonctionnement, leur sens. Ce parcours du narrateur contient ainsi des "premières fois", destinées à amorcer une série de configurations textuelles: première expérience de mémoire involontaire, première révélation de l'homosexualité (masculine ou féminine), première scène de voyeurisme, première description de la jalousie, etc... Premières rencontres, également. On le voit, cette mise en présence initiale de deux personnages, en dehors encore de toute analyse de la forme qu'elle prend, *anticipe* sur le futur de leurs relations: ce qui est présenté comme un "début" présuppose une suite (et même une fin, que le roman de Proust cependant

n'inclut pas réellement, la laissant souvent présager au-delà de sa chronologie interne, en dehors de l'espace temporel qu'elle décrit: peu de personnages meurent dans la *Recherche*. Il reste que le commencement présuppose le terme, que le récit se charge de le décrire ou non. Dans ce dernier cas, on parlera de *prolepses externes*⁶³). La première rencontre est donc proleptique, ou du moins programmatique, paradigmatique. La narrateur le souligne d'ailleurs fréquemment --on parlera là de véritables prolepses--, comme le fait remarquer Genette, qui constate

"l'attitude caractéristique, qui consiste, à l'occasion d'une *première fois* (premier baiser de Swann et d'Odette, première vue de la mer à Balbec, premier soir à l'hôtel de Doncières, premier dîner chez les Guermantes), à envisager d'avance toute la série d'occurrences qu'elle inaugure. (...) La plupart des grandes scènes typiques de la *Recherche* contiennent une initiation de ce genre ("début" de Swann chez les Verdurin, de Marcel chez Mme de Villeparisis, chez la duchesse, chez la princesse), la première rencontre étant évidemment la meilleure occasion pour décrire un spectacle ou un milieu, et valant d'ailleurs comme paradigme des suivantes. Les prolepses généralisantes explicitent en quelque sorte cette fonction paradigmatique en amorçant une perspective sur la série ultérieure (...).⁶⁴"

Une nouvelle fois, cette intervention du narrateur n'est que redondance: le mécanisme fonctionne implicitement et n'est d'ailleurs pas toujours commenté, comme dans le cas de Charlus ci-dessus.

Jusqu'ici, rien de bien complexe dans cette anticipation: la coprésence des individus annonce une future configuration analogue, mais sans rien laisser présager des progrès du sens ou, si l'on veut de ce qui va être révélé au cours des prochaines rencontres. Il faut cependant insister dès ce stade sur la spécificité du texte de Proust: si le dispositif est à proprement parler utilisable pour tout récit, la *Recherche* en fait un usage probablement sans équivalent, et ceci tant quantitativement (la structure de la *Recherche*, sans doute unique, fragmente en plusieurs volets des scènes qui se répondent, jouant sur l'analogie bien plus que sur la continuité stricte; d'où une construction en plis ou en spirale, où chaque séquence trouve un équivalent spéculaire qui

l'annonce, le précise ou le prolonge⁶⁵) que qualitativement: nous allons le voir, Proust affine sensiblement le mécanisme de base, justement au moyen des *objets*.

En effet, si la rencontre ne programme "que" la rencontre, l'anticipation apparaît beaucoup plus précise lorsque, en étudiant le texte de près, l'on examine les objets qu'il met en scène à cette occasion, comme plus haut le mouchoir de Charlus. Ainsi cette "*cravate mauve*" de la duchesse de Guermantes, aperçue pour la première fois dans l'église de Combray:

"Ma déception était grande (...). Jamais je ne m'étais avisé qu'elle pouvait avoir une figure rouge, une cravate mauve comme Mme Sazerat(...)"⁶⁶.

Tout comme le mouchoir du baron, cet objet indiciel est en plein déséquilibre isotopique: en rupture par rapport à une image préalable qui cultive l'isotopie de la suprématie aristocratique (supériorité esthétique, sociale, historique...), la cravate attend d'être intégrée à une nouvelle isotopie, et donc l'anticipe. Comme le mouchoir toujours, l'objet annonce une révélation et, plus encore, la contient déjà: la faille dans la rêverie fonde le lecteur (et le héros, avant qu'il n'oublie la leçon du signe pour réinvestir l'aristocratie de son fantasme) à postuler le sens inverse de celui que cette dernière proposait: la déception du mythe aristocratique. Une nouvelle fois, il n'est pas exagéré d'affirmer qu'ici tout un pan de la sociologie proustienne est contenu dans *un* objet. L'anticipation est plus précise encore: l'objet déçoit parce qu'il est réel et que Mme de Guermantes n'était jusque là qu'une pure *idée*, au sens platonicien du terme. Il déçoit aussi parce qu'il est *bourgeois*: la cravate est la même que celle de Mme Sazerat, voisine banale et bourgeoise de Combray. L'aristocratie possède donc en germe du bourgeois: cette configuration annonce une conclusion essentielle du roman, et qui est

l'uniformisation sociale: la haute noblesse ne diffère plus de la bourgeoisie. C'est le sens d'une des révélations finales du roman, la fille de Swann et Mme Verdurin devenues Guermantes, alors que parallèlement la duchesse de Guermantes déchoit socialement.

Pour résumer, la scène *anticipe* de manière *structurale* (elle est paradigmatique), *indicielle* (elle pose une différence qui attend sa résolution), et *symbolique* (avant même l'apparition d'une nouvelle isotopie, on peut la lire symboliquement dans l'indice: non plus simplement la postuler comme structure, mais deviner les sèmes qu'elle organise en *généralisant* ceux de ce premier objet).

On vient à nouveau de le voir, l'indice est relatif à un premier niveau de sens sur lequel il contraste, il ne peut être indexé. Mais, surtout, l'indice est un *mode de lecture* chez Proust. On le constatera plus aisément par une typologie des premières rencontres: comment classer ces scènes "inauguratrices"⁶⁷? Jean Rousset⁶⁸ propose ici un modèle pertinent. On distinguera les rencontres-surprises, celles où le narrateur ne possède aucun capital informatif préalable sur la personne, et tente au plus vite de la décoder, de constituer sur le champ ce capital, et celles où un portrait imaginaire de la personne précède sa rencontre: description d'elle par un ami, rêverie sociale ou amoureuse,... Bien sûr, il est manifeste que l'effet de contraste n'a pas besoin de cette pré-représentation pour s'exercer et fonder une lecture indicielle: que le sens soit imaginé à priori ou issu de la réalité immédiate (comme pour Charlus, où, dès la première entrevue, le narrateur décèle l'isotopie du noir et du strict, sans reconnaître toutefois l'oncle de Saint-Loup dont celui-ci lui avait fait le portrait) importe peu, pourvu qu'un élément ne puisse ouvertement y être intégré, intrigue.

Ainsi donc, quelle que soit la disposition de la scène, il importe de remarquer que le personnage proustien est un *décodeur*, et que les rapports sociaux comme amoureux mobilisent une lecture indicielle de l'autre. Le personnage évolue au travers de champs de signes, de systèmes symboliques, et de leur maîtrise dépend la domination sur son

interlocuteur: en ce sens, le parcours du narrateur est bien l'histoire des progrès d'une compétence sémiologique. Comme le note Rousset, la première rencontre est le lieu d'un "intense échange de signes muets⁶⁹", où le regard, le geste et l'objet jouent un rôle capital. L'apparition de Saint-Loup aux yeux du narrateur participe de ce type d'anticipation/interprétation de signes:

"Un après-midi de grande chaleur, j'étais dans la salle à manger de l'hôtel (...) quand (...) je vis, grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée, passer un jeune homme aux yeux pénétrants et dont la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil. Vêtu d'une étoffe souple et blanchâtre comme je n'aurais jamais cru qu'un homme eût osé en porter, et dont la minceur n'évoquait pas moins que le frais de la salle à manger, la chaleur et le beau temps du dehors, il marchait vite. Ses yeux, de l'un desquels tombait à tout moment un monocle, étaient de la couleur de la mer⁷⁰".

C'est bien d'une sociologie de la conjecture qu'il s'agit ici: le narrateur tente d'évaluer le statut social d'un inconnu par les objets qu'il porte. C'est une attitude que l'on retrouve tout au long de la *Recherche*⁷¹: dans ce cas précis, l'élégance des vêtements et le monocle (objet, nous le verrons, typiquement mondain⁷²), indexent Saint-Loup à l'isotopie aristocratique telle que la rêverie du narrateur la développe. Élément d'anticipation, donc, puisque la révélation de la haute naissance de Saint-Loup ne viendra que plus tard, avec son identification: "*C'était ce neveu de Mme de Villeparisis duquel elle nous avait parlé*⁷³". Mais, au-delà de cette lecture sociale, c'est tout Saint-Loup lui-même qui est contenu en germe dans cette description: élégance, charme, classe,... et jusqu'à la découverte future de son homosexualité sont lisibles dans ses objets: "*Vêtu d'une étoffe souple et blanche comme je n'aurais jamais cru qu'un homme eût osé en porter*". Un commentaire vient préciser cette prédiction, quelques lignes plus bas, mais c'est encore là

un cas de sursignifiante: la description est prédictive avant même que le narrateur ne l'indique en mentionnant que "*certain*s lui trouvaient même un air efféminé". Il brouille d'ailleurs immédiatement les cartes en précisant: "*mais sans le lui reprocher car on savait combien il était viril et qu'il aimait passionnément les femmes*". Dès lors, que la rencontre soit déceptive (par rapport à un portrait imaginaire) ou surprenante (toujours par rapport à une idée préalable, ou bien en elle-même par son ambivalence), c'est le même mécanisme indicial qui est en jeu au niveau du récit (macro-structure) comme à celui du comportement des personnages (micro-structure), qui en quelque sorte figure son fonctionnement en même temps qu'il y participe: l'indicialité du récit proustien se complète --se double-- d'une indicialité de la sociologie qu'il met en oeuvre.

* * *

Niveau du récit et niveau des personnages... On ne sera pas dupe: le second reste une structure du premier; que le personnage, en effet --et, à sa suite, le lecteur-- pratique le décodage indicial n'est qu'une manière de faire avancer la narration par un dévoilement graduel du secret (des secrets). L'information contenue en germe ou dévoilée par l'objet n'est jamais *gratuite*, même et surtout lorsqu'elle est fautive. De nombreux cas de mauvais décodages, de mauvaises interprétations, d'erreurs de lecture sont ainsi autant de manoeuvres dilatoires qui jouent un rôle essentiel dans la progression du récit. Dans un texte aussi long que la *Recherche*, entre la position d'un programme et sa réalisation, entre une question et sa réponse, est disposée une série impressionnante d'écarts, de retards, de fausses pistes⁷⁴, justifiées ici par l'apprentissage du héros; mais caractéristiques de toute narration. En somme, pour à la fois prolonger le récit (la *Recherche* serait sans doute amputée de moitié si l'espace entre l'interrogation et la révélation du secret était réduit à

son minimum) et pour garantir son "suspense", donc son intérêt, le romancier brouille les pistes. Plusieurs techniques sont évidemment possibles à cet égard: on insistera ici sur celle, caractéristique de Proust, qui consiste à multiplier les voies et les épisodes secondaires, avec leur secret propre, à l'intérieur d'un épisode plus large, faisant du récit un véritable emboîtement gigogne de secrets. L'on se concentrera en particulier sur cette fonction dilatoire des objets.

Précisément, il était intéressant d'étudier les objets qui apparaissent lors des rencontres prenant place entre Charlus et le narrateur à la suite de cette entrevue initiale: l'objet lance-t-il la narration dans une voie sans issue (pur retard, donc, qui n'est pas, au-delà de cette fonction de "dévoilement", réintégré par une logique ou une isotopie plus large: on ne lit aucune progression d'un élément dilatoire à l'autre, et la continuité du sens entre les éléments différés ne s'enrichit d'aucune précision à l'occasion de ce parcours textuel qui les sépare) ou, au contraire, le texte proustien est-il paradoxalement si organisé que les retards eux-mêmes deviennent des fonctions qui prolongent et précisent la fonction principale tout en plaçant à distance son corrélat explicite?

Il importe d'abord de s'interroger sur ces rencontres: peut-on légitimement les considérer comme des retards, alors que, on l'a vu, leur existence est programmée par la première mise en présence des deux personnages? Certainement, car la place de ces épisodes pourrait être tout autre: ils pourraient être situés au-delà de la révélation explicite de l'inversion chez Charlus. Dès lors, l'intervalle entre la fonction (l'énigme du mouchoir) et cet aveu qui l'explique serait de loin plus bref; disposer donc des rencontres entre ces deux pôles participe d'un souci de suspense narratif, et l'on peut sans aucun doute les considérer comme de véritables retards.

Cependant, chez Proust, l'on verra que ces retards sont rarement, à proprement parler, des arrêts ou des chicanes, mais qu'au contraire le jeu de l'anticipation et du dévoilement graduel du sens s'y poursuit.

Pour reprendre le cas de l'aveu de l'homosexualité chez Charlus, donc, que trouve-t-on entre la position de l'énigme (la première rencontre, déjà abordée) et sa résolution (la révélation explicite de l'inversion sexuelle du baron)? Précisément ce que nous nommerons "l'épisode des chapeaux", c'est-à-dire un cas de mauvaise lecture indicielle de l'objet. Rappelons la scène: le narrateur, à la fin de la soirée de Mme de Villeparisis, voit Charlus s'emparer d'un chapeau marqué d'un G surmonté d'une couronne ducale. Pour lui, le symbole est clair: ce chapeau ne peut être que celui d'un Guermantes, et Charlus s'est donc trompé (puisque le narrateur ignore encore à ce point que Charlus est un Guermantes...)

(3) *"Je vis avec inquiétude qu'il avait pris le chapeau au fond duquel il y avait un G et une couronne ducale (...)*

—Vous ferez bien de faire attention, monsieur, lui dis-je. Vous avez pris par erreur le chapeau d'un des visiteurs.

—Qu'est ce que vous prétendez? M'empêcher de prendre mon chapeau?"⁷⁵

La maladresse du narrateur est doublement emblématique: elle témoigne de sa méconnaissance de la société (Charlus est bien un Guermantes, le frère du duc) et donc d'un manque d'expérience mondaine; mais, au-delà, l'erreur de décodage est symbolique de cette sociologie indicielle: le "raté" pointe ici le code dont il procède, plus encore qu'une application réussie de celui-ci. Ce retard, disposé entre le programme et sa réalisation, fonctionne donc selon le même système indiciel au plan sociologique comme au plan plus général du récit lui-même. A telle enseigne qu'on retrouve le même système paradigmatique et syntagmatique pour l'encadrer.

En effet, le chapeau est situé entre une "fonction" et son corrélat explicite: c'est bien, à proprement parler, un premier *encadrement*. Il diffère la révélation du secret en lançant la narration sur une piste, semble-t-il, secondaire (aucune relation, à priori, entre cet épisode et celui du mouchoir). Celle-ci, on vient de le voir, participe d'un même mode

de lecture que le mécanisme plus général dans lequel elle prend place. Mais le parallélisme ne s'arrête pas à cette identité du type de décodage: le *retard* présente lui-même, à une échelle réduite, une structure analogue à celle du *programme*.

D'abord, il entre dans une série syntagmatique: il est précédé de sa propre *fonction*, qui l'annonce:

"Je ne perdais pas de vue mon chapeau parmi tous ceux qui se trouvaient sur le tapis, mais me demandais curieusement à qui pouvait en appartenir un qui n'était pas celui du Duc de Guermantes et dans la coiffe duquel un G était surmonté de la couronne ducale. Je savais qu'étaient tous les visiteurs et n'en trouvais pas un seul dont ce pût être le chapeau.⁷⁶"

Cette réflexion, faite comme en passant, n'est pas gratuite: elle rappelle la mention du perroquet repérée par Barthes chez Flaubert. C'est donc bien une *fonction*, qui, comme telle, anticipe sur l'épisode du chapeau, lui-même manoeuvre dilatoire par rapport à une fonction plus large, celle du mouchoir de Charlus.

Ensuite, l'analogie se poursuit, toujours au plan syntagmatique, mais aussi paradigmatic: cette séquence du chapeau entre en rapport de succession et d'analogie avec d'autres séquences du roman, relativement proches, où il est question du même objet dans la même perspective (une sémiotique du social):

(1) Chez Mme de Villeparisis, un historien de la Fronde, ignorant la mode nouvelle qui est de déposer son chapeau à ses pieds, le laisse dans l'antichambre, selon le rituel ancien. Bien plus, il se couvre de ridicule en conseillant à deux jeunes Guermantes d'agir comme lui.

"Suivant une habitude qui était à la mode à ce moment-là, ils posèrent leurs hauts de forme par terre, près d'eux. L'historien de la Fronde pensa qu'ils étaient gênés, comme un paysan entrant à la mairie et ne sachant que faire de son chapeau. Croyant devoir venir charitablement en aide à la

*gaucherie et à la timidité qu'il leur supposait:
 – Non, non, leur dit-il, ne les posez pas par terre,
 vous allez les abîmer.
 Un regard du Baron de Guermantes en rendant
 oblique le plan de ses prunelles y roula tout à
 coup une couleur d'un bleu cru et tranchant qui
 glaça le bienveillant historien⁷⁷”.*

Cette mauvaise maîtrise, cette ignorance du code social est la même que celle du narrateur. Elle a lieu au même endroit (le salon Villeparisis), à l'encontre de membres de la même famille (les Guermantes), et à propos du même objet (le chapeau). Nouvelle fonction, donc, qui annonce la suivante. Cette complexe intrication de fonctions et de retards, eux-mêmes fonctions, témoigne de l'extrême finesse du tissage narratif chez Proust. Ainsi, on remarquera que cet épisode est lui aussi préparé par une autre scène qui l'annonce, celle où Bloch s'informe auprès de Mme de Villeparisis sur le rituel mondain des chapeaux à l'époque de Louis-Philippe⁷⁸ (même question de bienséance sociale, même endroit, même objet --mais situation en *amont*, à la fois au plan de l'histoire et à celui de la chronologie interne du récit)

(2) M. de Norpois, amant de Mme de Villeparisis, afin de masquer cette secrète liaison, s'empare au hasard, en entrant dans le salon, du chapeau d'un des invités, voulant faire croire qu'il arrive, alors qu'il habite quasiment chez sa maîtresse⁷⁹. Ce faisant, il trahit le mensonge de cette dernière, qui venait d'affirmer que Norpois, déjà arrivé, travaillait dans une pièce voisine. De plus, il se trouve que ce chapeau se révèle être --le hasard étant subsumé par la logique du texte-- justement celui du narrateur. Là encore, le parallélisme est clair: similitude de l'objet, similitude de la méprise, valeur herméneutique de l'objet, identité du lieu, même sociologie de la conjecture...

(4) Après l'épisode du chapeau de Charlus, il est une autre scène que celui-ci annonce: le retard devient fonction par rapport à un autre retard (puisque cette scène n'est pas encore la révélation explicite de l'homosexualité du baron). Invité chez Charlus, le narrateur se voit agressé par lui verbalement, de façon incompréhensible⁸⁰, puisqu'il n'a semble-t-il aucune faute à se reprocher à son endroit. Excédé de ces accusations sans fondement, le narrateur déchire le *chapeau* du baron.

"D'un mouvement impulsif je voulus frapper quelque chose et (...) je me précipitai sur le chapeau haut de forme neuf du Baron, je le jetai par terre, je le piétinai, je m'acharnai à le disloquer entièrement, j'arrachai la coiffe, déchirai en deux la couronne, sans écouter les vociférations de M. de Charlus qui continuaient et, traversant la pièce pour m'en aller, j'ouvris la porte⁸¹".

Cette scène elle-même anticipe doublement sur la suite du roman. Elle annonce la remise en question sociale: déchirer le chapeau de Charlus, c'est mettre en pièces le signe de sa suprématie aristocratique. A cet égard, le terme de "couronne" n'est pas innocent: il renvoie tout aussi bien à une partie du chapeau --le cercle qui l'enserme-- qu'à l'insigne de noblesse décrit plus haut. De plus, on notera avec intérêt que Charlus collectionne, outre les portraits, les *chapeaux* de ses ancêtres royaux: l'objet est bien ici marque d'aristocratie, symbole conscient, et Charlus lui-même le souligne au yeux du narrateur.

"Tenez, dans ce cabinet, il y a tous les chapeaux portés par Mlle Elisabeth, la Princesse de Lamballe, et par la Reine⁸²".

Mais aussi, elle laisse entrevoir la révélation de l'inversion sexuelle (déchirer le chapeau de Charlus, c'est détruire le simulacre de sa virilité, qui s'exprime, on l'a vu lors de la première rencontre, par ses objets, noirs et classiques).

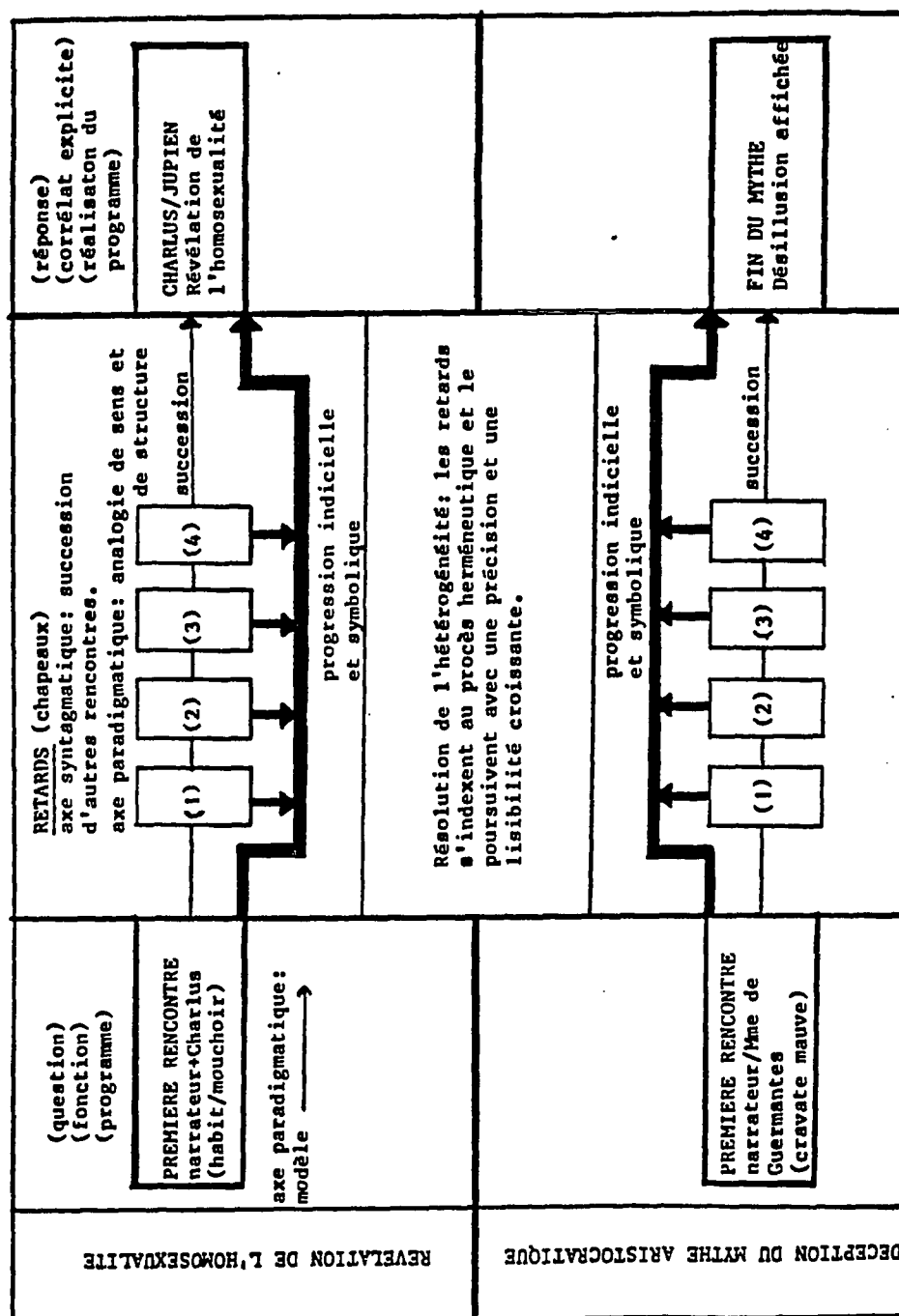
Inscrite au nombre des retards qui séparent la présentation énigmatique de Charlus de la levée de son secret, cette scène présente la même structure que celle de ce mécanisme global dans lequel elle s'insère: on remarquera qu'elle aussi est annoncée par une fonction; en effet, en entrant chez le baron quelques instants plus tôt, le narrateur avait remarqué ce chapeau, et une nouvelle fois lu l'objet comme indice:

"Je fus frappé au même instant par la vue d'un chapeau haut de forme "huit reflets" sur une chaise avec une pelisse, comme si le Baron venait de rentrer"⁸⁴

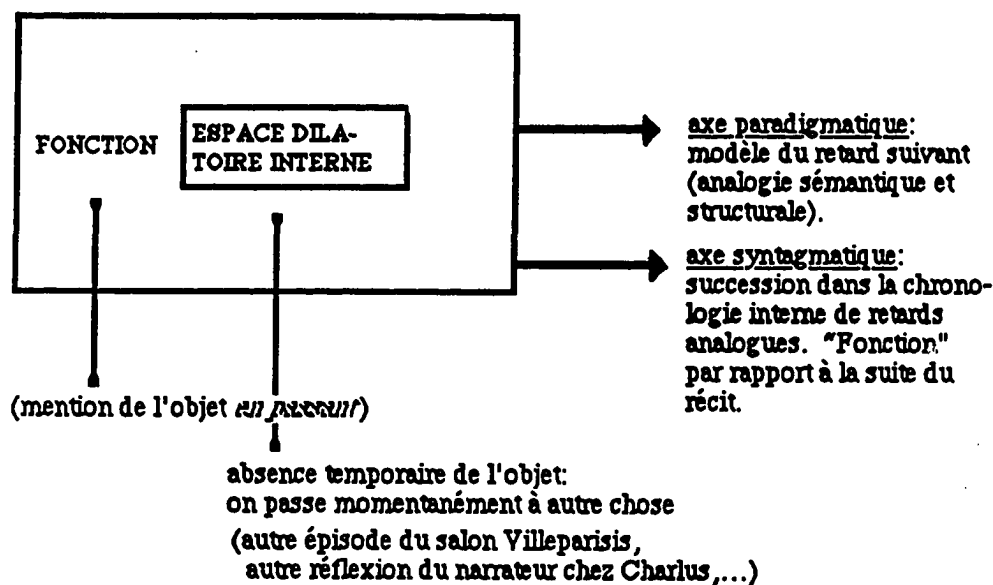
Ainsi, on le voit, au plan des objets, les épisodes intermédiaires, bien loin de lancer la narration dans des directions hétérogènes au procès principal, s'y indexent, participant toutes de la même logique narrative, proposant la même structure, développant le même mécanisme indiciel et suscitant la même lecture symbolique. En somme, les retards disposés entre la fonction et son corrélat explicite sont en fait autant de fonctions secondaires qui la répètent, avec une insistance et une précision symbolique chaque fois accrue. Redondance du système des objets, donc.

Le schéma suivant tente de rendre compte des divers éléments dans un rapport d'intrication complexe et qui se succèdent au fil de la narration. Il est également capital de constater que les deux grandes révélations que sont l'inversion charlusienne et la désillusion du mythe aristocratique juxtaposent au long du roman leurs prémisses: un même épisode peut dès lors anticiper dans plusieurs directions à la fois. Les épisodes des rencontres entre Charlus et le narrateur sont ainsi des retards par rapport à ce procès qui s'origine dans la cravate mauve de Mme de Guermantes, mais qui amorcent eux aussi son terme: on peut parler chez Proust d'une véritable polysémie (ou multifonctionnalité) des

scènes dilatoires, qui proposent symboliquement des éléments pouvant s'indexer à deux procès herméneutiques différents.



structure complète d'un retard (mise en abyme de la structure générale)



* * *

On s'en rend compte, au sein des structures temporelles, la place des objets dans la *Recherche* dépasse le rôle d'indices de chronologie externe qu'on leur attribue généralement⁸⁵ (indiquer à quelle époque - historique et non plus narrative - le roman ou une de ses parties ont été écrits). Il reste néanmoins vrai que les objets qu'intègre le roman proustien le *datent* indéniablement, le situent dans l'histoire: téléphone, avion, automobile,... c'est bien le XX^e siècle naissant qui est lisible ici dans le prisme⁸⁶ du roman. Mais le mode de lecture de ces objets, ainsi que leur utilisation, semblent de même ceux d'une certaine *modernité*: le décodage indiciel apparaît en effet celui du XX^e siècle par excellence, tant au plan épistémologique en général qu'à celui du roman en particulier. Comme l'a admirablement montré Carlo Ginzburg⁸⁷, c'est bien l'émergence ou, si l'on préfère l'affirmation d'un modèle épistémologique que l'on constate à la fin du XIX^e siècle dans le champ des sciences humaines. Nouvelle méthode proposée par

Giovanni Morelli⁸⁸ pour l'attribution des tableaux, selon laquelle

“il ne faut pas se fonder, comme c'est habituellement le cas, sur les caractères les plus manifestes --et donc les plus faciles à imiter-- des tableaux: les yeux levés au ciel des personnages du Pérugin, le sourire de ceux de Léonard de Vinci, et ainsi de suite. Il faut au contraire se livrer à l'examen des détails les plus négligeables où l'influence des caractéristiques de l'école à laquelle le peintre appartenait est la moins marquée --ce qui est le cas du lobe des oreilles, des ongles, de la forme des doigts et des orteils⁸⁹”.

Mais aussi étude des lapsus par Freud, graphologie, symptomatologie médicale, paléographie, analyse scientifique des empreintes digitales,... qui participent toutes de ce que Ginzburg nomme un *paradigme de l'indice*. Dans l'espace littéraire, précisément, se fait jour à cette époque un nouveau type de récit, le récit policier: Conan Doyle, Morelli et Freud sont ainsi liés par de subtiles connexions qui les regroupent sous le même modèle épistémologique.

Si ce dernier émerge à la fin du XIX^e siècle, on admettra sans conteste qu'il se poursuit et s'affirme dans le nôtre: l'indice est indubitablement un élément du XX^e siècle où de nombreux champs du savoir se sont constitués autour de l'hypothèse selon laquelle des détails apparemment négligeables peuvent *révéler* des phénomènes profonds d'une portée et d'une ampleur bien plus larges. C'est bien au nombre de ces détails que l'on rangera le paillason des Guermantes ou le mouchoir de Charlus: en les interprétant comme indices, c'est donc le paradigme sémiologique du roman lui-même que nous avons reconnu dans un de ses éléments.

Le texte proustien, ainsi, dans les relations interpersonnelles qu'il décrit (micro-structure), comme dans son fonctionnement narratif (macro-structure), développe des mécanismes indiciels: Ginzburg y fait une allusion capitale à la fin de son article: **“On peut facilement démontrer que le plus grand roman de notre temps, *A la recherche du temps perdu*, est construit selon un rigoureux paradigme de l'indice⁹⁰”.** Indicialité de sa *vision sociale*: nous l'avons mentionné plus haut, mais il est certain que cette remarque demande encore de nombreuses précisions que nous ne pouvons inclure dans ce chapitre,

non exclusivement sociologique. Cette question sera abordée au cours d'un de nos chapitres suivants consacré à une sociologie des objets chez Proust. Indicialité, plus largement, de tous les *rapports humains* qu'il met en scène, et en particulier des relations amoureuses, où le caractère inquisitoire de la jalousie apparente l'amant à un détective et le roman à un roman policier, analogie dont nous nous proposons de traiter dans notre troisième chapitre. Indicialité, enfin, du *récit* lui-même, puisque l'indice n'est que prétexte à des révélations toujours fonctionnelles du point de vue narratif, et qu'en outre la structure du récit (la succession de ses scènes, l'emboîtement de ses épisodes) table sur une progression indicielle, ce que nous nous proposons de montrer dans le chapitre qui suit, consacré au fonctionnement du signe pictural dans le code des fonctions narratives du récit.

On montrera ainsi, à différents endroits de notre travail, que la *Recherche* présente et suscite un mode de lecture qui amène à supputer le statut social d'une personne en interrogeant ses *objets*, ou encore à deviner les actes cachés de l'être aimé --personnage herméneutique par excellence-- grâce à une interprétation indirecte qui, elle aussi, se focalise sur les objets.

* * *

NOTES

1. Bibliothèque Nationale. Dossier "Papiers scolaires", Cote 16.611. Cité par MOULINE (L.), *Roman de l'objet. Essai sur la genèse de l'écriture proustienne*. Paris, Librairie José Corti, 1981, p.231.
2. CS, p.145.
3. Un symptôme manifeste en est la place privilégiée dans les anthologies et manuels scolaires: c'est le *premier* extrait de Proust cité par le Lagarde et Michard (v. LAGARDE (A.) et MICHARD (L.), *XX^e siècle*. Paris, Bordas, "Textes et littérature", t.VI, 1969, pp.224-226).
4. v. GENETTE (G.), *Figures III*. Paris, Seuil, "Poétique", 1972, p.105.
5. v. DELEUZE (G.), *Proust et les signes*. Paris, P.U.F., "Perspectives critiques", 1983.
RICHARD (J.-P.), *Proust et le monde sensible*. Paris, Seuil, "Poétique", 1974.
et DOUBROVSKY (S.), *La place de la madeleine*. Paris, Mercure de France, 1974.
- 5bis CG1, p.91.
6. CG2, pp.304-305.
7. RICHARD (J.-P.), "Proust et l'objet herméneutique", in *Poétique*, n° 13, 1973, pp.1-27.
8. Au sens où l'entend Roland Barthes, comme nous allons le voir.
9. GREIMAS (A.J.), *Sémantique structurale*. Paris, Larousse, "Langue et langage", 1966, p.8.
10. *ibidem*, pp.10-11.
11. *Communications*, n° 13, *Les objets*, 1969.
12. BAUDRILLARD (J.), *Le système des objets (la consommation des signes)*. Paris, Denoël/Gonthier, "Bibliothèque médiations", 1968.
13. MOLES (A.A.), "Objet et communication", in *Communications*, numéro 13, *op.cit.*, p.2.
14. *ibidem*, pp.2-4.
15. Seulement à partir du moment où il est *nommé*: L'objet en soi est pure fonctionnalité, il n'accède au sens que par le langage.

16. *ibidem*, p.7.
17. DUCHET (Cl.), "Roman et objets: l'exemple de *Madame Bovary*", in *Europe*, Septembre-Octobre-Novembre 1969, p.10.
18. *loc.cit.*
19. à partir de BAUDRILLARD (J.), *op. cit.*, pp.9-16.
20. *ibidem*, p.12.
21. v.notre chapitre sur l'objet d'art.
- 21bis. v. DE MAN (P.), *Allegories of reading*, *op. cit.*, p.123.
22. CG2, pp.259-262.
23. MOLES (A.A.), *article cité*, p.1.
24. DUCHET (Cl.), *article cité*, p. 10.
25. GENETTE (G.), *op.cit.*, pp.219-220. nous reviendrons sur la notion de prolepse.
26. "L'âme de toute fonction, c'est, si l'on peut dire, son germe, ce qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard, sur le même niveau, ou ailleurs, sur un autre niveau: si, dans *Un coeur simple*, Flaubert nous apprend à un certain moment, apparemment sans y insister, que les filles du sous-préfet de Pont-l'Evêque possédaient un perroquet, c'est parce que ce perroquet va avoir ensuite une grande importance dans la vie de Félicité: l'énoncé de ce détail (quelle qu'en soit la forme linguistique) constitue donc une fonction, ou unité narrative". BARTHES (R.), "Introduction à l'analyse structurale des récits", in *Communications*, n° 8, *L'analyse structurale du récit*, 1966, p.13.
27. *ibidem*, p.14.
28. "Raconter? La question renvoie à des usages immémoriaux et à une immense variété d'objets et de comportements. Aussi ne doit-on pas s'étonner de voir que, parmi toutes les significations que l'on donne à l'acte de narrer, aucune n'arrive à recouvrir l'ensemble du phénomène. Dans les dernières années, une conception semble avoir prévalu sur les autres et s'être imposée comme l'une des plus pertinentes et des plus universelles. Elle rapporte tout récit au dévoilement d'un mystère, à l'élucidation d'une énigme. Ainsi, à l'origine de chaque narration, il y a un secret, dûment posé, et la narration prend fin lorsque le secret cesse d'un être un, est levé --pour autant qu'un secret puisse jamais l'être. Entre début et fin, le corps du récit est fait tout à la fois d'une progression vers la connaissance et de manoeuvres de retardement. Celles-ci ont pour fin d'accroître par des subterfuges, dont le caractère fétichiste mérite d'être souligné, le désir du savoir. Tel serait le paradoxe de toute histoire. Telle serait la vocation herméneutique de n'importe quel trajet narratif."

DUBOIS (J.), "Indicialité du récit policier", in *Narration et interprétation*, actes du colloque de la Faculté de philosophie et lettres, publications des Facultés universitaires de Saint-Louis, n° 32, avril 1984. Repris dans DUBOIS (J.), *Sociologie du récit policier*. Liège, syllabus, 1986-1987, p.57.

29. BARTHES (R.), *article cité*, p.13.

30. BARTHES (R.), "L'effet du réel", in COLLECTIF, *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, "Points", p.83.

31. "Ce qu'il faut bien savoir, c'est qu'il est *rare* que de telles séquences de transmission d'un savoir ouvrent une incertitude pour la suite du récit, jouent un rôle de "disjoncteur" ouvrant des possibles narratifs, ou puissent être mises en corrélation logique avec d'autres séquences, ce qui montre bien qu'elles relèvent plus du niveau de l'énonciation (un auteur transmettant une information ponctuelle à un lecteur) que celui de l'énoncé, où elles ont une fonctionnalité nulle: l'objet fabriqué, le décor aménagé par le *travail* du personnage, ne serviront à rien par la suite: la *connaissance* que le personnage prend d'un panorama ou d'un objet, par son regard, ne déterminera pas son action par la suite: l'information qu'il acquiert est oubliée sitôt transmise. On a affaire à un savoir défonctionnalisé du point de vue narratif (mais pas du point de vue pédagogique, où l'important, c'est de "transmettre") (HAMON (P.), "Un discours contraint", in COLLECTIF, *Littérature et réalité*, *op.cit.*, p.144.)

32. ROBBE-GRILLET (A.), *Le miroir qui revient*. Paris, Minuit, 1985, p.64.

33. TR, p.277.

"Proust dénonce donc, dans le *Temps retrouvé*, la fausseté de l'art prétendu réaliste, qui forge une expression différente de ce que nous sentons, qui nous coupe du passé et de l'avenir, en s'enfermant dans le présent. Car la vérité n'est que dans "l'impression de l'imagination", l'approfondissement, par l'écrivain, des impressions que lui donnent les choses, les êtres, les idées, jusqu'à leur découvrir un sens et un équivalent stylistique." (TADIE (J.-Y.), *Proust*. Paris, Belfond, "Les dossiers Belfond", 1983, p.40).

34. Nous pointons ici-même quelques-uns de ces effets de réel dans notre chapitre sur la réification des personnages. En outre, il est symptomatique à cet égard de signaler que Jean-François Revel insiste sur le côté "*réaliste*" du roman proustien. D'autres études permettent de préciser port de Proust au principal de son esthétique, comme l'ouvrage de Mme Lucette Mouline, intitulé *Roman de l'objet*, qui étudie la genèse de l'écriture de l'imaginaire de Proust. Il y aurait au départ une hantise d'un dynamisme hostile du monde, d'une violence du concret, qui indique que chez Proust, "l'écriture ne sort pas toute armée du commerce des choses" (p.58): "Le refus initial de la matière docile conditionne une complexe manœuvre de retrait au terme de laquelle l'imagination joue un rôle majeur dans l'adaptation de la sensibilité proustienne à la réalité" (p.55). D'où un choix esthétique à l'opposé du réalisme, puisqu' "aucune euphorie n'accompagne le contact avec l'objet". Cependant, l'écriture ne peut s'exercer détachée du monde, et Proust devra composer avec son "attirance peureuse du réel" (v. MOULINE (L.), *op.cit.*)

Pour une analyse détaillée et complète de la description, on renverra à l'excellent ouvrage de Philippe Hamon (HAMON (Ph.), *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette, "Langue linguistique communication", 1981) qui contient quelques réflexions sur Proust (pp.60-61 notamment).

35. "On sait combien Proust tenait à la cohésion et l'architecture de son oeuvre, et combien il souffrait de voir méconnus tant d'effets de symétrie lointaine et de correspondance télescopique. La publication séparée des différents volumes ne pouvait qu'aggraver le malentendu, et il est certain que les annonces à longue distance (...) devaient servir à l'atténuer en donnant une justification provisionnelle à des épisodes dont la présence pouvait autrement sembler adventice et gratuite" (GENETTE (G.), *op.cit.*, p.112.)

Le rapport de lecture de J.Madeleine (sic!) pour Fasquelle, qui refusait le manuscrit de Proust, témoigne de cette incompréhension fréquente de la structure de l'oeuvre par le public contemporain: "Au bout de sept cent douze pages de ce manuscrit (...) --après d'innombrables désolations d'être noyé dans d'insondables développements et de crispantes impatiences de ne pouvoir jamais remonter à la surface-- on n'a aucune, aucune notion de ce dont il s'agit. Qu'est-ce que tout cela vient faire? Qu'est-ce que tout cela signifie? Où tout cela veut-il mener?-- Impossible d'en rien savoir! Impossible d'en pouvoir rien dire!" ou encore "Et le malheur plus grave c'est que cette préparation ne prépare pas du tout, bien plus, *ne fait même pas prévoir* ce que la lettre (N.B.: jointe au manuscrit) apprend qui suivra, la lettre seule. Même renseigné par elle, on se demande constamment: Mais pourquoi tout cela? Mais quel rapport? Quoi? Quoi enfin? Il y a là vraiment un cas pathologique, nettement caractérisé". (cité par TADIE (J.-Y.), *Lecture de Proust*. Paris, Librairie Armand Colin, "U2, série Lectures", 1971.) C'est nous qui soulignons.

36. MULLER (M.), *Préfiguration et structure romanesque dans A la Recherche du temps perdu*. Lexington, French Forum Publishers, "French forum monographs", 1979, p.9.

37. SPITZER (L.), "Le style de Marcel Proust", in *Etudes de Style*. Paris, Gallimard, 1970, pp.397-473.

38. BERSANI (L.), *Marcel Proust: The fictions of life and of art*. New York, Oxford University Press, 1965, pp.236-237. Cité par MULLER (M.), *op.cit.*, p.44.

39. MOULINE (L.), *op.cit.*, p.13.

40. REVEL (J.-F.), *Sur Proust*. Paris, Denoël/Gonthier, "Bibliothèque Médiations", 1970, p.47.

41. DELEUZE (G.), *op.cit.*

42. TADIE (J.-Y.), *Proust*, *op. cit.*, p. 200.

43. "La structure figurative conserve à ses deux pôles --la figure et son accomplissement-- les caractères concrets de la réalité historique, à l'inverse de ce qui se produit dans les formes symboliques et allégoriques, de sorte que figure et accomplissement se "signifient" réciproquement, mais que la signification qu'ils contiennent n'exclut aucunement conserve son sens littéral, historique: il ne devient pas un simple signe, il demeure un événement".
(AUERBACH (E.), *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature*

occidentale. Paris, Gallimard, "Tel", 1984, p.105).

"L'interprétation figurative (...) établit une relation entre deux événement ou deux personnes dans laquelle l'un des deux termes ne représente pas seulement lui-même, mais aussi l'autre, tandis que celui-ci inclut le premier ou l'accompli". (*ibidem*, p.84).

44. "Se pourrait-il que Marcel Proust, par le truchement de Ruskin, d'Emile Mâle, des artistes du moyen-âge, ait emprunté à la pensée patristique un principe lui permettant d'introduire dans une matière romanesque trop peu cohérente des corrélations significatives?"

(MULLER (M.), *op. cit.*, p.15).

45. *ibidem*, p.40.

46. *ibidem*, p.44.

47. Pr, p.103.

48. CS, p.112.

49. JF2, p.17.

50. JF2, p.145.

51. JF2, p.131.

52. JF2, p.132.

53. Prenant l'exemple d'une tasse qui intrigue parce qu'elle n'est pas à son endroit habituel, il remarque que "la variété de ce qui peut faire office d'indice est infinie. Tout est indicible en fin de compte". L'indice est incongru là où il se trouve, il est déplacé: "En fait, dans le récit, l'indice se définit au croisement de deux logiques. La première de ces logiques s'alimente à l'ambiguïté d'une apparence": l'indice est avant tout "un détail, ce qui passe inaperçu et n'accroche qu'une attention exercée "(...)" La seconde logique est celle de l'écart et de l'effet. Nous en revenons au caractère déplacé de la tasse ou encore à n'importe quel objet qui est là et qui n'aurait pas dû y être. Objet en trop ou en trop peu. On sait que tout écart est relatif. Il l'est ici par excellence: l'indice n'est une anomalie qu'au nom d'une première isotopie d'interprétation, car selon une autre il s'intégrera aisément à un sens global. Il est l'élément ou le fragment sorti de sa séquence et ayant perdu sa raison d'être. L'art du détective est de le réintégrer dans sa série et c'est bien parfois un art du puzzle".

DUBOIS (J.), *article cité*, pp.60-61.

54. Cette opposition entre virilité et homosexualité est en effet morale et culturelle, donc arbitraire. Il est d'ailleurs étonnant de voir Proust, homosexuel, souscrire ici à ce système de valeurs intolérant (qu'on se souvienne de la seconde guerre mondiale). Expression du surmoi? Ou, plus largement, présence envahissante des contraintes d'une époque et volonté de se dédouaner? Proust, par ailleurs, sans en faire l'apologie (à la façon des *Météores* de Michel Tourmier par exemple) adopte souvent une attitude plus nuancée face à l'homosexualité. Il est significatif que la même ambiguïté se retrouve dans l'image des Juifs qu'offre la *Recherche*.

55. Mais d'autres allusions, notamment dans *Un amour de Swann*, nous avaient mis sur la voie, comme par exemple: "Il était heureux toutes les fois où M. de Charlus était avec Odette. Entre M. de Charlus et elle, Swann savait qu'il ne pouvait rien se passer", (CS, p.446). (mais ce n'est pas aussi explicite que cela, comme en témoigne la suite de la phrase: "que quand M. de Charlus sortait avec elle, c'était par amitié pour lui et qu'il ne ferait pas de difficulté à lui raconter ce qu'elle avait fait": la vraie cause n'est pas mentionnée, ce qui conserve un caractère de révélation à la rencontre de Charlus et de Jupien au début de *Sodome et Gomorrhe*. Charlus, d'ailleurs, passe à Combray pour l'amant de Mme Swann).

56. Il faut bien distinguer ici deux stades dans la lecture du signe: l'indice et le symbole. L'indice ne fait que renvoyer à un référent sans pour autant le dire à lui seul. Pour postuler dès ce stade la révélation de l'homosexualité de Charlus, il faut généraliser la leçon de l'indice, donc le lire comme symbole.

57. "Le fonctionnement du symbole est de chercher à la pensée un sens qui est en quelque manière hors de sa portée et qui habite un objet médiateur". (MOULINE (L.), *op. cit.*, p.28.)

58. BARTHES (R.), "Introduction à l'analyse structurale du récit", *article cité*, p.15.

59. "Le récit "à la première personne" se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle (...) Reste que la *Recherche du temps perdu* fait de la prolepse un usage problématique sans équivalent dans toute l'histoire du récit, même de forme autobiographique, et qu'elle est donc un terrain privilégié pour l'étude de ce type d'anachronies narratives". (GENETTE (G.), *op.cit.*, p.106).

60. *ibidem*, p.82.

61. *ibidem*, pp.112-113.

Et aussi la suite, capitale: "Encore faut-il tenir compte de l'éventuelle (ou plutôt variable) compétence du lecteur, née de l'habitude, qui permet de déchiffrer de plus en plus vite le code narratif en général, ou propre à tel genre, ou à telle oeuvre, et d'identifier les "germes" dès leur apparition. Ainsi, aucun lecteur d'*Ivan Ilitch* (aidé il est vrai par l'anticipation du dénouement et par le titre même) ne peut panquer d'identifier la chute d'Ivan sur l'espagnolette comme l'instrument du destin, comme l'amorce de l'agonie".

62. Nous ne revenons ni sur la question de l'indicialité, abordée avec le cas du mouchoir de Charlus, ni sur la sanction syntagmatique de la "fonction" exposée lors de l'examen de ce concept.

63. "La limite du champ temporel du récit premier est clairement marquée par la dernière scène non proleptique, soit, pour la *Recherche* (...), sans hésitation possible, la matinée Guermantes. Or, il est bien connu qu'un certain nombre d'épisodes de la *Recherche* se situent en un point de l'histoire postérieure à cette matinée (la plupart sont d'ailleurs racontées en digression au cours de cette même scène): ce seront donc pour nous des prolepses externes. Leur fonction est le plus souvent d'épilogue: elles servent à conduire jusqu'à son terme logique telle ou telle ligne de l'action, même si ce terme est postérieur

au jour où le héros décide de quitter le monde et de se retirer dans son oeuvre: allusion rapide à la mort de Charlus, allusion encore (...) au mariage de Melle de Saint-Loup (...)” (GENETTE (G.), *op.cit.*, pp.106-107).

64. *ibidem*, p.110.

65. D’où également une progression qui se lit autant par superposition que par continuité. La rencontre de Gilberte et de Charlus à Tansonville, qui annonce toutes les séquences qui concernent ces deux personnages, séquences qui elles-mêmes se répondent ainsi que toutes celles du roman, le montre à l’évidence. La mise en abyme généralement reconnue dans *Un amour de Swann*, véritable réduction de toute la *Recherche* par sa structure et ses thèmes, est finalement décelable dans nombre d’autres segments de la *Recherche*. A cet égard, il est capital de constater que Proust sépare souvent l’événement de la révélation de son sens, qu’il garde pour la fin, de sorte que les épisodes sont contraints de s’expliquer les uns les autres avant l’explication du sens dernier. Pour cette composition close et fragmentée à la fois, on notera avec intérêt que la méthode de composition de Proust est extraordinairement moderne: il y a toujours eu un texte qui couvrirait tout le roman. Celui-ci n’a pas été écrit en volumes successifs: on trouve au contraire dans les fameux cahiers, à la suite, des épisodes de la fin et du début du roman, perpétuellement réorganisés pour donner le texte final. Proust place ainsi dans les marges de son texte des réflexions de ce type: “Dire peut-être ici à la place que je me demande quel genre de réalité intellectuelle symbolise une belle phrase de Vinteuil (...) et *laisser à la fin du livre* que cette réalité, c’était ce genre de pensées comme la tasse de thé en éveillait”.

(cité par MULLER (M.), *op. cit.*, p.86. C’est nous qui soulignons).

66. *CS*, p.288.

67. Plutôt “qu’inaugurales”: nous préférons forger ce terme à suffixe actif, car plus qu’une position initiale, c’est bien une action qui est contenue en germe dans ces scènes.

68. ROUSSET (J.), “Les premières rencontres”, in *Recherche de Proust*. Paris, Seuil, “Points”, 1980, pp.40-54.

Constatations analogues dans BOYER (M.), *L’image du corps dans A la recherche du temps perdu*. Paris, Daniel Oster, 1984, pp.41-43.

69. *ibidem*, p.45.

70. *JF2*, pp.104-150. Peau et cheveux couleur du soleil, yeux couleur de la mer, et cela sur une plage normande ensoleillée: on reconnaît là le principe métonymique de la description proustienne tel que Gérard Genette a pu l’étudier dans *Figures III*. (GENETTE (G.), *op. cit.*, pp.41-63.

71. Déceler les prostituées à leur fourrure de fausse loutre, le snobisme de Legrandin à sa lavallière à pois, la petite-bourgeoisie des jeunes filles à Balbec à leurs vêtements, tout cela participe d’un même type de lecture: “Au moment où, profitant du billet reçu par mon père, je montais le grand escalier de l’opéra, j’aperçus devant moi un homme que je pris d’abord pour M. de Charlus duquel il avait le maintien; quand il tourna la tête pour demander un renseignement à un employé, je vis que je m’étais trompé, mais je n’hésitai pas cependant à situer l’inconnu dans la même classe sociale *d’après la manière non*

seulement dont il était habillé, mais encore dont il parlait au contrôleur et aux ouvreuses qui le faisaient attendre. (CG1, p.99. Nous soulignons).

72. voir notre partie "personnages et objets" (un cas de réification).

73. JF2, p.105.

74. "Si tout récit (...) peut se définir sommairement comme une dialectique de classes logiques complémentaires, dialectique ordonnée qui règle à la fois la conservation du sens et sa transformation, l'auteur peut donc en principe jouer sur la disjonction textuelle de ces classes complémentaires, en éloignant au maximum:

question et réponse
position du paraître et position de l'être
position du virtuel et actualisation du virtuel
indéterminé et déterminé
(...)

Cela pour introduire dans le récit des "leurre", des retards, des distorsions, des attentes, etc." (HAMON (Ph.), "Un discours contraint", in COLLECTIF, *Littérature et réalité*, op. cit., pp.160-161.

Ou encore, pour Barthes: "Alors que les phrases pressent le "déroulement" de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire: il doit disposer dans le flux du discours des *retards* (chicanes, arrêts, dévoiements) (...) il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts: c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la "réticence", cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie". (BARTHES (R.), *S/Z*. Paris, Seuil, "Tel Quel", 1970, pp.81-82).

75. CG1, pp.372-373. (Nous attribuons à cet extrait le n° (3) pour le situer dans une série que nous exposons plus loin). La "gaffe" du narrateur va encore plus loin: à Charlus à propos de Saint-Loup: "Il est en train de parler avec cet idiot de Duc de Guermantes, ajoutai-je. --C'est charmant ce que vous dites là, je le dirai à mon frère. -- Ah! vous croyez que cela peut intéresser M. de Charlus?" (Je me figurais que s'il avait un frère, ce frère devait s'appeler Charlus aussi: Saint-Loup m'avait bien donné quelques explications là-dessus à Balbec mais je les avais oubliées)" v.aussi FAVRICHON (A.), *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p.27.

("Ainsi, cette petite comédie bizarre nous montre déjà qu'un simple détail vestimentaire révèle des intentions et des caractères, crée des tensions, focalise les mauvaises humeurs; signe d'un usage qui se démarque des usages établis, signe dénonçant qui veut dissimuler, signe des rapports de classe et de leur difficile mécanisme (...)).

76. CG1, p.365.

77. CG1, pp.298-299.

78. "--Oui, Monsieur, je me souviens très bien de M. Molé, (...) je le vois encore descendant dîner chez lui son chapeau haut de forme à la main.

--Ah! c'est bien évocateur d'un temps assez pernecieusement philistin, car c'était sans doute une habitude universelle d'avoir son chapeau à la main chez soi, dit Bloch,

désireux de profiter de cette occasion si rare de s'instruire auprès d'un témoin oculaire, des particularités de la vie aristocratique d'autrefois (...)

--Mais non, répondit Mme de Villeparisis (...), c'était une habitude à M. Molé, tout simplement. Je n'ai jamais vu mon père avoir son chapeau chez lui, excepté bien entendu quand le roi venait, puisque le Roi étant partout chez lui, le maître de la maison n'est plus qu'un visiteur dans son propre salon." (CG1, p.276).

79. CG1, p.308.

80. Et avec la verve coutumière de celui-ci dans ses débordements d'humeur: "Vous offrez à votre derrière une chauffeuse Directoire pour une bergère Louis XIV. Un de ces jours vous prendrez les genoux de Mme de Villeparisis pour le lavabo, et on ne sait pas ce que vous y ferez." (SG2, p.319).

"Pensez-vous qu'il soit à votre portée de m'offenser? Vous ne savez donc pas à qui vous parlez? Croyez-vous que la salive envenimée de cinq cents petits bonshommes de vos amis juchés les uns sur les autres arriverait à baver seulement jusqu'à mes augustes orteils." (CG2, p.322).

81. CG2, p.323. C'est nous qui soulignons.

83. CG2, p.326.

84. CG2, p.317. Pour les chapeaux, v. FAVRICHON (A.), *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, op.cit., pp.26-27.

85. "Si notre vie n'est pas "chronologique", il ne reste que des signes du passage du temps, qui comptent plus que les dates: la calèche de Mme de Villeparisis, l'auto de Balbec, les avions; les changements de mobilier, de mode vestimentaire. Dans certaines pages, Proust se plaît à opposer deux époques --qu'il ne date pas-- terme à terme: "Quelle horreur! me disais-je: peut-on trouver ces automobiles élégantes comme étaient les anciens attelages? Je suis sans doute déjà trop vieux, mais je ne suis pas fait pour un donde où les femmes s'entravent dans des robes qui ne sont même pas en étoffe". Proust a sinisi, non pas relevé, mais reconstitué, enchâssés dans des impressions ou des visions fugitives, d'innombrables détails relatifs aux vêtements, à la cuisine, aux spectacles, aux commerces, aux restaurants, à l'habitat, aux livres, aux tableaux". (TADIE (J.-Y.), *Proust*, op.cit., pp.68-69).

86. Nous préférons, avec Alain Viala, la métaphore du prisme à celle du reflet ("La création textuelle s'accomplit à travers un ensemble de *prismes*") plus apte à recouvrir la distinction entre objet réel et objet de roman. (v. VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*. Paris, Minuit, "Le sens commun", 1985, p.10).

87. GINZBURG (C.), "Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice", in *Le Débat*, n° 6, novembre 1980, pp.3-44.

88. Nous ne pouvons résister ici à proposer une hypothèse hasardeuse, mais qui n'est qu'une simple piste de recherche pour l'étude des "clés" des personnages proustiens: le nom de Morel serait-il la francisation de Morelli? Plusieurs éléments viennent étayer cette hypothèse: il n'est pas ridicule de supposer que l'amateur d'art qu'est Proust, traducteur de Ruskin, connaisse Morelli. De plus, les peintures italiennes qu'il décrit dans la

Recherche offrent une surprenante parenté avec celles qu'étudie Morelli (Giotto, le Titien, le Pérugin, Léonard de Vinci,...). Enfin, Morel est un des personnages herméneutiques par excellence de la *Recherche*, et, comme tel, il est celui qui s'offre le plus à une lecture indicielle (de la part de Charlus comme de celle du narrateur). Simple supposition, donc, mais qui demanderait un examen approfondi.

89. GINZBURG (C.), *article cité*, p.4.

90. *ibidem*, p.43.

* * *

CHAPITRE III

DANS L'ATELIER D'ELSTIR:

(Représentation picturale et code herméneutique)

"le signe iconique construit un modèle de relations (entre phénomènes graphiques) homologue au modèle de relations perceptives que nous construisons en connaissant et en nous rappelant l'objet!"

ECO (U.), *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*. Paris, Mercure de France, 1972.

"J'ai imaginé une fiction: *A la Recherche du temps perdu* raconte une vocation de photographe autant qu'une vocation d'écrivain. C'est la découverte progressive des pouvoirs de la photographie comme oeuvre de mémoire. Regarder, enregistrer, reproduire, imiter, révéler, imaginer sont pour moi les sept clés de l'imaginaire photographique²?"

CHEVRIER (J.-F.), *Proust et la photographie*. Paris, Editions de l'Etoile, "Ecrits sur l'image", 1982.

Au plan du récit, les objets ont une fonction. C'est, en quelques mots, l'enseignement de notre premier chapitre: la structure narrative du roman, et, à l'intérieur de celle-ci, ses structures sociales, organisent au sein du récit un réseau signifiant de détails dont il est possible de montrer le fonctionnement. Certains de ces détails présentent un mécanisme indiciel, comme nous l'avons exposé.

On conçoit désormais que ces indices sont loins d'être défonctionnalisés du point de vue narratif: ils transmettent au lecteur une information capitale pour la suite du récit et permettent ainsi sa progression. Jeu de dévoilement graduel, révélations successives qui fragmentent sur la totalité du roman l'ensemble des informations constitutives d'un personnage, d'une scène. On concédera sans peine, en effet, que le récit proustien ne procède pas par portraits massifs, mais au contraire par *dispersion* de séquences dont l'assemblage (la réunion du puzzle) est laissé aux soins du lecteur. Ainsi donc, les différents membres du personnel proustien ne sont que la somme de leurs apparitions

alternées. Le plus intéressant est que ces séquences prennent souvent des directions antinomiques, un personnage étant *à la fois* le même et son contraire: Saint-Loup franc et hypocrite, Mme de Marsantes antisémite odieuse et mère parfaite, les Verdurin ignobles envers Saniette mais lui versant une rente à l'insu de tous, Morel mauvais mari envers la fille de Jupien mais en même temps plein de remords et d'attendrissement... Barthes note la récurrence de cette figure dans la *Recherche*, et la nomme *inversion*: "Ce dessin, qui conjoint dans un même objet deux états absolument antipathiques et renverse radicalement une apparence en son contraire, est fréquent dans la *Recherche du temps perdu*³". Nous aurons l'occasion de revenir sur cette figure en analysant la place des maisons de prostitution dans le roman. On notera, avant également d'aborder plus loin le problème, que c'est là une nouvelle conception du personnage de roman qui se fait jour: non plus le sujet massif et martial du roman balzacien, mais un sujet ambivalent, pluriel, diffracté. L'essentiel pour nous est que ce dispositif multiplie les surprises et donc, à proprement parler, les *secrets*, et que les objets y jouent un rôle prépondérant.

L'objet de ce chapitre sera d'examiner le rôle narratif des représentations picturales de la *Recherche*, en particulier des portraits. Comme nous le noterons à la fin de cette thèse à propos d'une forme d'interpicturalité entre un portrait d'Odette Swann et l'*Olympia* de Manet, Proust recourt à la peinture à des instants capitaux de son propos. Proust se transforme en peintre lorsqu'il s'agit d'augmenter la valeur révélatrice d'un segment de la *Recherche*, sa *densité herméneutique*. Ainsi que le remarque Vincent Descombes, ceci tient à une position qu'adopte Proust dans une problématique plus large de la représentation. Proust considère que la peinture présente cette capacité supérieure de rendre mieux les *apparences*. C'est la révélation principale que contient l'art d'Elstir pour le narrateur et qu'il appliquera à son écriture. Nous nous proposons dans ce chapitre d'approfondir l'examen de cette densité herméneutique, c'est-à-dire d'analyser les dispositifs signifiants que constituent certaines peintures de la *Recherche*, leur

fonctionnement en tant que signes ainsi que leur place dans la structure narrative du roman (comment le signe pictural s'intègre-t-il au code des fonctions narratives du roman?). Il s'agit donc toujours d'examiner la relation du détail au récit, ce qui motive le classement de cette étude au sein de la première partie de cette thèse (*Objets et récit*).

Soit le personnage particulièrement herméneutique d'Odette: "Odette Swann", note Barthes, "femme supérieure selon le jugement de son milieu, passe pour bête chez les Verdurin⁴". Simple question de point de vue divergent, mais où on retrouve la notion primordiale des *apparences* ("passe pour"). Mais, au plan amoureux, l'axe d'opposition essentiel n'est pas celui de l'intelligence d'Odette, mais bien celui de sa vertu, ou, si l'on veut, de son absence de vertu. Il y a là aussi un problème d'apparence, conjoint à un problème d'ignorance, qui se pose à Swann, véritable substitut du lecteur à cet égard: il s'agit de découvrir la vie réelle d'Odette, de lever un voile sur ses actes passés et présents. Le lecteur n'a d'ailleurs, dans cette quête, aucun avantage sur Swann: il n'est pas de portrait d'Odette où nous soient révélées à l'insu de Swann, des informations qu'il recherche, mais c'est au contraire Swann, par son enquête, qui nous révèle le personnage. Autrement dit, l'état des connaissances que possède le lecteur sur Odette ne dépasse pas -- grâce à l'information que lui fournirait un narrateur omniscient-- celui de Swann, mais à l'inverse en procède. Le lecteur suit dans son sillage le chemin que Swann se fraye dans l'univers obscur et touffu des sens (paroles, gestes, témoignages, objets,...) que produit et qui enveloppent Odette, il n'y accède par aucune voie latérale avant lui.

Tout ceci appelle quelques précisions. Pas de portrait, certes, qui révèle la vie cachée d'Odette avant que Swann ne la découvre. Mais cependant, le lecteur est en réalité averti de l'existence (non de la forme) d'une face négative chez Odette par quelques allusions lors de ses premières mentions, et notamment la toute première:

"Le monde se bornait habituellement à M. Swann, qui, en dehors de quelques étrangers de passage, était à peu près la seule personne qui vint chez nous à Combray, quelquefois pour dîner en voisin (plus rarement depuis qu'il avait fait ce mauvais mariage, parce que mes parents ne voulaient pas recevoir sa femme), quelquefois après le dîner, à l'improviste⁵".

Illusion référentielle parfaite: le personnage est présenté d'emblée comme connu de tous temps du lecteur (grâce au démonstratif, qui présuppose la connaissance préalable: "Ce mauvais mariage"), pour faciliter son assimilation; le personnage est imposé au lecteur: "Quelle femme, quel mariage?" --"Mais voyons, *ceux-là*" Mais l'essentiel est que dès son introduction dans le récit, Odette a mauvaise réputation. Celle-ci se précise: Odette passe à Combray pour la maîtresse de M. de Charlus. Supposition dont nous découvrirons plus loin l'absurdité, mais qui *en même temps* est dans le vrai. Il arrive en effet fréquemment chez Proust qu'en se trompant, un personnage propose toutefois une hypothèse pertinente⁶: ainsi, de Ski, qui prenant Charlus pour l'incarnation même de l'homosexualité car lui attribuant par erreur la réputation d'un homonyme, se trouve proférer en fin de compte un jugement juste⁷. La réputation qui circule à Combray est aussi en partie vraie: Odette trompe ou a bien trompé Swann avec d'autres hommes. Et une allusion, dans *La Prisonnière*, laisse à penser que Charlus a pu être du nombre de ses amants⁸.

Plus loin, lors de la présentation du clan Verdurin, au début d'*Un amour de Swann*, elle est décrite comme "*une personne presque du demi-monde⁹*", donc de mœurs réputées équivoques (voir notre chapitre sur la place des courtisanes dans la *Recherche*) . Et, à la suite, plusieurs réflexions des membres du petit clan en l'absence de Swann nous amènent à supputer en Odette une femme facile, légère, vénale: "*nous ne disons pas du mal d'elle, mais disons que ce n'est pas une vertu ni une intelligence¹⁰*".

Cependant, même si de cette manière le lecteur se trouve un peu plus en avant sur le chemin de la révélation que Swann, ce n'est que de manière très faible et encore très confuse: aucun fait ne nous est révélé; c'est à Swann qu'est assignée cette tâche de nous les découvrir (structure étrange puisque le narrateur, en possession de toute l'histoire, ne la révèle cependant que du point de vue de Swann).

Pour en revenir à la question des apparences, donc, Swann n'a au départ aucun soupçon de la personnalité réelle d'Odette:

"Il fut présenté à Odette de Crécy par un de ses amis d'autrefois, qui lui avait parlé d'elle comme d'une femme ravissante avec qui il pourrait peut-être arriver à quelque chose, mais en la lui donnant pour plus difficile qu'elle n'était en réalité afin de paraître lui-même avoir fait quelque chose de plus aimable en la lui faisant connaître"¹¹.

Nous verrons, dans notre chapitre consacré à l'amour proustien, un Swann pénétrant derrière cette image par l'exercice d'une approche indicielle: examen des bagues, des lettres, mais aussi de tous les signes qui trahissent un arrière-plan secret, qui laissent entrevoir la trace d'un fait ou d'un sens invisibles par eux-mêmes: fenêtre d'Odette allumée, bruits de pas comme signe de la présence d'un visiteur; petit fait vrai glissé dans un mensonge comme révélateur de ce mensonge; paroles échappées, incontrôlées comme témoignant de la pensée d'Odette... Swann le sait, c'est dans le détail qu'affleure le sens, même si celui-ci est toujours en mouvement, toujours ambivalent. Mais une malédiction pèse sur Swann: une loi veut en effet que le jaloux soit le dernier informé de la vérité, que toutes les portes qui accèdent aux significations lui soient fermées. Ce n'est qu'après, quand la vérité lui sera devenue indifférente, qu'il saura. Par délicatesse, par peur, par hypocrisie, indifférence ou encore volonté de nuire, son entourage le prive des renseignements les plus importants pour lui. Dès lors, livré à lui-même, privé de repères, le jaloux n'est pas loin de sombrer dans le délire d'interprétation: le mécanisme inquisiteur, sans plus de prises sur le réel, tourne sur lui-même jusqu'à la folie. Dans

cette activité qui s'exerce pour ainsi dire à *vide* se révèlent plus que jamais à la fois la méthode elle-même et la complexité inhérente à toute situation. Bien loin de se résoudre, les problèmes ne découvrent que de nouvelles interrogations, les questions ne se prolongent qu'en questions: qu'en est-il d'Odette et de Forcheville, du passé homosexuel d'Odette, de sa vie de débauche? Ce sont ainsi l'*avant* et l'*ailleurs*, inaccessibles, qui sont interrogés par un Swann qui, de plus, coïncide avec le fait et manque du recul nécessaire à une parfaite vision des choses, sans parler d'un manque d'énergie (la fameuse " *paresse intellectuelle*" des Swann).

Swann a donc tout du décodeur impossible, qui ne peut qu'amorcer le procès herméneutique sans en arriver au terme. Ce sera au narrateur de poursuivre et d'achever cette recherche du secret. En cela, Swann est bien le substitut du narrateur, tout autant que par une analogie partielle de leurs personnalités (et l'on touche là sans doute le lieu le plus complexe du système narratif et énonciatif du roman: Swann pré-narrateur, dont l'histoire, retransmise par des témoignages --donc des narrateurs secondaires-- aboutit au narrateur principal). Précisément, comment le narrateur parvient-il à découvrir ce qui a échappé à Swann, comment gère-t-il "*l'attrait romanesque de cet enseignement d'une plus grande richesse de plans découverts l'un après l'autre par la vie*"¹²? Par des témoignages humains, on l'a noté, mais également par ceux des *objets*, et en particulier par ceux qui sont le support de *signes iconiques*, picturaux ou photographiques.

Un premier exemple nous est fourni par la visite qu'à Balbec, le jeune Marcel rend à Elstir. Il découvre par hasard une aquarelle peinte dans sa jeunesse par l'artiste:

*"J'allais et venais, impatient qu'il eût fini de travailler; je saisis pour les regarder des études dont beaucoup tournées contre le mur, étaient empilées les unes sur les autres. Je me trouvai ainsi mettre au jour une aquarelle qui devait être d'un temps bien plus ancien de la vie d'Elstir (...)"*¹³

Même mécanisme heuristique que celui que nous avons précédemment décrit: il faut un geste d'ouverture pour dégager le signe, enclos ici dans l'ensemble indivis, l'indifférenciation d'une pile d'objets, il faut offrir au regard la face la plus explicitement signifiante de l'objet (ces esquisses sont "*tournées contre le mur*"). Cependant, ce n'est pas l'intention de découverte qui dicte le geste, mais bien le *hasard* (l'*antilogos*) qui seul, au travers de l'expérience, permet la progression de la connaissance: Marcel, à cet instant précis, ne pense qu'aux jeunes filles et attend impatiemment qu'Elstir quitte son atelier pour que s'offre une occasion de les rencontrer et de se faire présenter à elles. En outre, on retrouve également, dans le processus interprétatif, la même difficulté initiale à bien distinguer: le narrateur ("*hésite*) sur la date de la mode et le sexe du modèle"; "*je ne savais pas exactement ce que j'avais sous les yeux*".

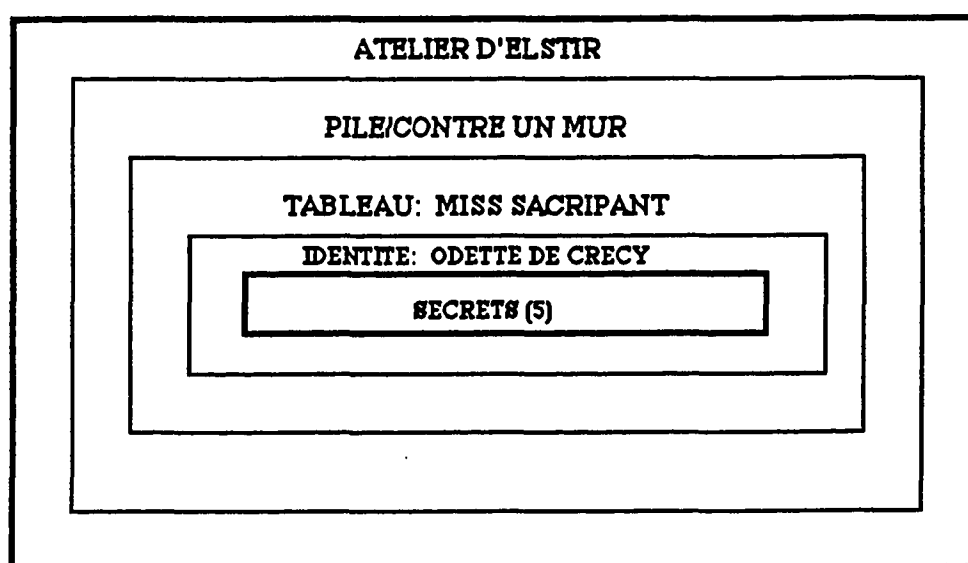
Le portrait s'avère représenter une jeune fille, qui se révèle être de façon très surprenante Odette avant son mariage:

"J'aurais beaucoup aimé, si vous en possédiez, avoir une photographie du petit portrait de Miss Sacripant. Mais qu'est-ce que c'est que ce nom?" -- "C'est celui d'un personnage que tint le modèle dans une stupide petite opérette" -- "Mais vous savez que je ne la connais nullement, Monsieur, vous avez l'air de croire le contraire". Elstir se tut. "Ce n'est pourtant pas Mme Swann avant son mariage", dis-je par une de ces brusques rencontres fortuites de la vérité (...). Elstir ne me répondit pas. C'était bien un portrait d'Odette de Crécy¹⁴".

A partir de là se déplient les secrets contenus dans cet objet. Ce qui frappe dès l'abord est leur nombre: on assiste, à partir de ce dévoilement premier, à une véritable multiplication des révélations sur la vie passée d'Odette, précisément celles qu'a toujours recherchées Swann. Mais ces secrets ont dû être dégagés par un mouvement de percée progressive car ils sont le terme ultime (ou momentanément tel) d'un dispositif d'enchâssement, d'emboîtement gigogne. Une série concentrique de contenants, de

barrières opaques, d'enveloppes qui sont autant de rapports de dépendance --spatiale ou logique--, en masquant l'accès.

Le diagramme suivant décrit ce mécanisme gigogne:



Abondance donc, de secrets divulgués par la mise à jour involontaire de l'objet: nous en distinguons cinq, tous liés par la trame d'une opération déductive qui les étudie à la fois séparément et dans leur relation. Le premier d'entre eux présente une apparence purement factuelle: Odette a joué dans une *"stupide petite opérette"* au titre ridicule. Mais rien n'est jamais purement factuel, puisque tout acte se trouve au centre d'un ensemble de connotations. Dans le passé d'Odette, on lit au travers de ce fait une faible envergure sociale et artistique, l'opérette étant réputée un genre particulièrement mineur (d'autant plus lorsque qualifiée de "petite" et de "stupide" qui actualisent et renforcent encore ces considérations implicites).

Une seconde révélation est d'ordre plus spécifiquement moral: le rôle qu'a tenu Odette dans ce spectacle est douteux, ambigu. Est en effet jugé *"immoral"*:

"Ce travesti d'une jeune actrice pour qui le talent avec lequel elle jouerait son rôle avait sans doute moins d'importance que l'attrait irritant qu'elle allait offrir aux sens blasés ou dépravés de certains spectateurs¹⁵"

La thématique de la perversité supposée d'Odette trouve ici un écho et une confirmation, et l'on se rappelle que Swann soupçonnait déjà sa maîtresse d'homosexualité et projetait de s'enquérir de la vie passée d'Odette sur la Côte d'Azur. Ce que Swann n'a jamais pu savoir --parce qu'il *voulait* le savoir-- l'objet qui en a gardé la trace le révèle au narrateur. Information ou confirmation, la fonction de *dévoilement* de l'objet-peinture, du signe pictural, est une nouvelle fois manifeste.

Troisième élément divulgué, l'âge d'Odette. On retrouve ici dans le tableau le rôle d'indice chronologique que nous avons mis en évidence dans notre premier chapitre, au plan du récit mais surtout dans ce cas à celui de l'histoire, pour reprendre la distinction de Genette¹⁶. Le portrait est indice de chronologie *externe*, et l'on recule ici --par analepse-- les limites de l'âge supposé d'Odette en deçà de l'espace temporel décrit par le roman - le récit (on sait par ailleurs que la chronologie de la *Recherche* est mise à mal par un certain

nombre d'éléments invraisemblables, dus souvent à la méthode de composition *en spirale* de Proust et au caractère inachevé du roman) . Ainsi, si Odette couvre tout le récit, depuis Combray jusqu'à la matinée finale du *Temps retrouvé*, c'est-à-dire approximativement quatre générations, elle déborde à ses deux extrémités l'espace diégétique, d'une manière d'ailleurs assez peu vraisemblable, tant sa longévité peut surprendre. Indice, également, de l'ancrage du roman dans l'Histoire, par le biais de la mode de l'époque et du style du peintre:

"Cette manière, la première manière d'Elstir, était l'extrait de naissance le plus accablant pour Odette parce qu'il faisait d'elle non pas seulement comme ses photographies d'alors une cadette de cocottes connues, mais parce qu'il faisait de son portrait le contemporain d'un des nombreux portraits que Manet et Whistler ont peint d'après tant de modèles disparus qui appartiennent déjà à l'oubli ou à l'histoire¹⁷".

C'est la localisation de l'objet dans le temps qui permet celle du personnage.

En quatrième lieu, et la propagation de l'onde de révélation qui s'origine dans le portrait atteint là le personnage d'Elstir, le tableau de Miss Sacripant nous révèle déjà ce qui sera avoué explicitement plus tard: la liaison d'Odette avec Elstir. Indépendamment de tout geste, l'objet en lui-même laisse entrevoir la possibilité de ces rapports amoureux: il est le témoignage d'une relation entre les deux personnages qui, à l'insu de Swann, a précédé leurs rencontres au sein du clan Verdurin; en outre, il est très probable que ces relations soient amoureuses, étant donné l'ambiguïté sexuelle du sujet représenté et le schème culturel --et romanesque-- qui unit sentimentalement le peintre et son modèle (la propre femme d'Elstir est d'ailleurs présentée dans les pages suivantes comme modèle des oeuvres de son mari). Mais ce qui n'est encore que probabilité devient certitude par la convergence de trois gestes pratiqués sur l'objet. Celui, primordial, de la *conservation*, à ce point lié à l'objet qu'il en devient un des traits constitutifs (conserver le catleya d'Odette pour Swann, c'est l'instituer en objet). Si Elstir conserve cette esquisse, malgré la faible

valeur qu'il lui reconnaît, malgré sa propension à tout donner, c'est qu'il lui attribue un sens tout personnel, qu'il la fétichise: nous le verrons plus loin, c'est un rapport à l'objet typique de l'amour et de la mémoire. Celui, involontaire et symptomatique, du *trouble* qu'il provoque chez le peintre, et remarqué avec une acuité très freudienne par le narrateur dans son attention aux détails: *"Un étonnement provoqué par mes paroles précéda sur la figure d'Elstir l'air indifférent et distrait qu'au bout d'une seconde il y étendit"*. Celui enfin, de *dissimulation*, qui l'amène à cacher le portrait aux yeux de sa propre femme:

"Tenez, passez-moi vite cette toile, me dit-il, j'entends Mme Elstir qui arrive et bien que la jeune personne en melon n'ait joué, je vous assure, aucun rôle dans ma vie, il est inutile que ma femme ait cette aquarelle sous les yeux. Je n'ai gardé cela que comme un document amusant sur le théâtre de cette époque¹⁸".

Acte de cacher qui tend à refermer sur l'objet la série des enveloppes, à ré-enfouir le secret dans ses contenants successifs, mais qui est aussi l'indice d'une certaine culpabilité, et comme tel désigne le secret en tant que secret: en inversant le mouvement de découverte du narrateur (non plus découvrir mais recouvrir) Elstir pointe la valeur herméneutique de l'objet. En outre, cette dissimulation entre en contradiction avec les dénégations d'Elstir, et l'insistance de celles-ci (*"je vous assure"*) ainsi que sa recherche d'un "motif" sont autant d'indices similaires d'une pertinence de l'hypothèse qu'elles tentent de nier. On reconnaîtra une nouvelle fois dans ce mécanisme indexant les failles de l'apparence à un sens autre --souvent inverse-- et jugé plus vrai que celle-ci, les modèles policier ou psychanalytique auxquels l'on a apparenté à plusieurs reprises le roman proustien.

Enfin, et c'est sans doute la révélation la plus importante pour le narrateur, parce qu'elle est liée plus directement encore à son apprentissage, il découvre chez Elstir une surprenante --et, à cet instant, décevante-- *ambivalence*: celui-ci est le "M. Biche" du clan Verdurin!

"Il avait fait le portrait d'Odette de Crécy. Serait-il possible que cet homme de génie, ce sage, ce solitaire, ce philosophe à la conversation magnifique et qui dominait toutes choses fût le peintre ridicule et pervers, adopté jadis par les Verdurin? Je lui demandai s'il les avait connus, si par hasard ils ne le surnommaient pas alors M. Biche. Il me répondit que si (...)19".

Cette dichotomie entre le moi profond et le moi social de l'artiste, qui est destinée à être théorisée dans la suite du roman, habite l'objet, en est issue; en outre, cette ambivalence semble particulièrement symbolique, toute révélation étant étroitement liée à la notion de contradiction. Le signe pictural se trouve à la convergence d'un réseau d'ambivalences, et c'est précisément cette position nodale qui lui confère son taux herméneutique particulièrement élevé. Ambivalence *spatiale*: l'objet est à la fois présent et absent, caché. Ambivalence *temporelle*: soumis à un regard hic et nunc, il témoigne d'un regard passé (et les deux périodes se situent et se fécondent réciproquement, leur distance étant facteur de localisation et d'interprétation). Ambivalence *sexuelle* du sujet représenté, à la fois masculin et féminin:

"Le caractère ambigu de l'être dont j'avais le portrait sous les yeux, tenait sans que je le comprisse à ce que c'était une jeune actrice d'autrefois en demi-travestil 20".

Ambivalence *sociale*: Odette aujourd'hui bien classée était jadis une cocotte de faible envergure, ayant joué un rôle dans une *"Revue des Variétés"*. Ambivalence *artistique*, et ce à deux niveaux: entre Elstir, qui considère ce portrait comme *"une pochade de jeunesse21"* et le narrateur, qui ne peut *"contenir son admiration"*, et au sein d'Elstir lui-même, qui distingue deux zones diversement réussies dans son propre tableau:

"Il faudra que je ne garde que la tête, murmura-t-il, le bas est vraiment trop mal peint, les mains sont d'un commençant22".

Ambivalences *comportementales*, multiples, et que nous avons déjà soulignées, qui toutes se laissent facilement ordonner autour de l'opposition entre les apparences et la réalité, sur l'axe central de laquelle l'objet-détail relie les contraires. Ambivalence

psychologique, puisque, issue du moi profond d'Elstir, la toile dénonce son moi social. Ambivalence *axiologique*, en dépendance directe de cette dernière, puisque admiratif en face de l'oeuvre d'art, Marcel se montre en même temps déçu d'apprendre que son auteur n'est que cette personne ridicule et odieuse du clan Verdurin, tout comme Bergotte n'est qu'un vieillard au nez rouge,...

Le procès interprétatif se focalise donc de façon privilégiée sur l'objet, apparaissant comme l'endroit où de nombreuses relations d'opposition entrecroisent leurs fils. Le signe pictural est ainsi le lieu d'une constante effervescence, d'un bouillonnement du sens; bien loin du figement apparent qu'on pourrait lui attribuer, il est au contraire au carrefour de significations multiples qu'il permet d'appréhender.

Au carrefour de significations multiples... Cette richesse sémantique de l'objet appelle ici encore à interroger plus loin sa nature de signe. Ce portrait d'Odette présente en effet un cas particulier d'objets de roman, qui diffère par sa complexité de la structure basique exposée dans notre premier chapitre. On distinguera, en fragmentant ce signe pour en reconstituer la sédimentation, respectivement un objet-signe, un signe iconique, et un signe iconique de roman. Par cette distinction, nous n'entendons pas une tripartition cloisonnée: c'est le même objet à chaque fois. Nous n'entendons pas non plus entre ces trois éléments un rapport de progression chronologique ou logique: le portrait est tout cela *à la fois*. Cependant, Proust semble particulièrement conscient du statut sémiotique particulier de ce signe, en ce qu'il en décompose lui-même la structure, en ce qu'il fait retour sur le dispositif signifiant pour en présenter le fonctionnement. En effet, notre distinction, inspirée comme on le verra par la sémiotique et en particulier par la synthèse d'Umberto Eco²³, est *déjà* réalisée par Proust, dans la mesure où il présente progressivement --chronologiquement-- le signe comme objet, comme signe iconique (ou pictural), et enfin comme signe iconique investi d'une fonction narrative. En somme, la progression du roman même correspond à un cheminement (sémiologique) théorique,

Proust étagant en stades d'une complexité croissante les différents éléments constitutifs du signe. On remarquera une nouvelle fois l'extrême modernité de la réflexion de Proust, ainsi que le paradigme sémiologique qui préside à la construction du roman: le récit se structure et se développe ici sur le modèle du signe.

Le portrait est un objet. Le portrait est-il d'abord un objet? Est-ce dans le signe l'élément le plus prégnant, ou encore le plus simple, est-ce le noyau de base sur lequel viendraient se greffer des couches de sens à la fois secondaires et plus complexes? En résumé, est-ce, dans l'identification du portrait, sa matérialité qui s'impose comme le trait le plus immédiatement pertinent?

Une première manière de répondre à ces questions est d'aborder le portrait sous l'angle empirique de la perception : à quels schèmes pertinents réduit-on le portrait au terme d'une expérience visuelle (en posant la question "qu'est-ce que c'est?", c'est-à-dire "qu'est-ce que cela signifie"?). Sans doute, ce n'est pas là une analyse véritablement sémiotique, puisque, comme le note Eco "la sémiotique a la tâche de ne s'arrêter ni aux apparences ni à l'expérience commune. A la lumière de l'expérience commune, il n'est pas nécessaire de se demander par rapport à quels mécanismes nous percevons: nous percevons, un point c'est tout. Pourtant," poursuit Eco, "la psychologie (à propos de perception) ou la sémiotique (à propos de communication) s'instaurent précisément au moment où l'on veut ramener à l'intelligibilité un processus apparemment "spontané"²⁴. A cette question posée à propos du portrait, on répondra: "c'est une jeune fille en melon", ou, mieux encore, "cela *représente* une jeune fille en melon", c'est-à-dire que le support matériel du signe iconique ne sera pas retenu. Le portrait est *d'abord* un signe iconique, c'est ce sens-là qui prime sur celui de l'objet.

Cependant, à un plan plus tactile de l'expérience sensorielle, on serait tenté de considérer que, par rapport à l'image, la solidité de la matière apparaît comme plus immédiate. En outre, dans le même ordre d'idées, on pourrait affirmer que c'est l'objet

qui est premier, puisque l'image vient se greffer sur lui, déjà présent, et que s'instaure ainsi un rapport de dépendance qui soumet le signe iconique à la matérialité de l'objet: sans l'objet, l'image n'existe pas. Mais il s'agit là de truismes, de tautologies, et même, à proprement parler, d'erreurs: sans l'objet, le sens de l'objet lui-même est impossible, et de plus, le rapport de dépendance peut être inversé: le cadre et la toile ne prennent leur sens et leur fonction que par rapport à l'image qu'ils accueillent.

Poursuivons la réflexion en étudiant plus avant ces deux types de signes. On pourrait décider, en les classant selon leur complexité, de placer l'objet avant l'image, car présentant une structure plus simple que celle-ci. Le signe iconique est en effet motivé, défini par Peirce comme "ces signes qui peuvent représenter leur objet à travers une "similarité" ou en vertu des caractères mêmes de l'objet²⁵". Quant à l'objet, il est son propre référent, ou, si l'on veut, auto-référentiel. Mais l'opposition se révèle, à bien y regarder, beaucoup moins tranchée qu'il n'y paraît au premier abord. Le signe iconique, s'il est motivé, n'en est pas moins conventionnel, dépendant d'un *code de perception* ("Je travaille sur les données d'expériences fournies par le dessin comme je travaille sur les données d'expériences fournies par la sensation: je les sélectionne et les structure selon des systèmes d'expectations et d'assomptions dus à l'expérience précédente, et donc par rapport à des techniques acquises, c'est-à-dire d'*après des codes*²⁶ ". En conséquence, les signes iconiques

"reproduisent quelques conditions de la perception commune, sur la base des codes perceptifs normaux; ils sélectionnent ces stimuli qui --d'autres stimuli étant éliminés-- peuvent me permettre de construire une structure perceptive qui possède --par rapport aux codes de l'expérience acquise-- la même signification que l'expérience réelle dénotée par le signe iconique²⁷".)

Dans cette question de la représentation joue également un *code de reconnaissance* ("les signes iconiques reproduisent certaines conditions de la perception de l'objet mais après les avoir sélectionnées selon des codes de reconnaissance et les avoir notées selon des

conventions graphiques²⁸.) Observons l'objet: nous constatons une plus large similitude que nous le supposons. D'abord, en ce qui concerne la référentialité, une objection capitale s'impose: nous parlons non pas d'objets réels, mais bien d'objets de roman, qui, eux, sont référentiels. L'objet de roman a pour référent l'objet réel. En outre, nous l'avons constaté, l'objet de roman tire sa valeur et sa fonction narrative de ses connotations. Celles-ci sont-elles en partie motivées? Pour reprendre l'exemple de Duchet, si la bougie connote la pauvreté, c'est qu'elle est un mode d'éclairage à bon marché, utilisé *réellement* par les familles pauvres. Mais ce n'est qu'une motivation apparente, toute culturelle: ce choix dépend d'une convention et est arbitraire (attribuer en roman cette signification --là à l'objet plutôt qu'une autre; choisir cet objet-là plutôt qu'un autre, ce qui est un fait de civilisation, localisé dans le temps et dans l'espace. Rien, dans la bougie elle-même, n'appelle cette signification. Ailleurs, elle sera symbole d'espoir, ou marque de l'âge sur un gâteau d'anniversaire, et ce sont des sens tout aussi culturels).

La parenté entre les deux signes apparaît clairement: *référentialité* et *conventionnalité*. On soulignera également que le classement des signes (de Peirce, par exemple) ne confère à aucun une position dominante; il n'est pas un étagement de valeurs. Rien donc ne conduit à considérer l'objet comme un cas plus simple que le signe iconique, qui motiverait une progression épistémologique qui irait de l'objet à l'image.

Si les deux types de signes sont à ce point inséparables, est-ce parce qu'ils n'en forment qu'un seul, inséparables et en relation de présupposition réciproque comme le signifiant et le signifié²⁹? On considérerait alors comme signifiant la toile, la matérialité de la peinture, et comme signifié l'image qui y est représentée. Le problème est plus complexe, puisqu'il y a manifestement dans le tableau une part d'objet qui dépasse celle impartie au signifiant: le *cadre*, qui est un index renvoyant à la *sémiotisation* de ce qu'il entoure, indiquant qu'il faut le lire comme signe (et qui n'appartient pas au signifiant puisqu'il peut être lui-même ouvragé, décoré, et donc signifiant d'un signe secondaire,

périphérique), et ce que nous nommerons le *verso*, qui est pure fonctionnalité, machinerie d'arrière-plan, qui soutient et permet le décor (ce qui est cloué, qui sert à suspendre, qui solidifie...). Ceci, une nouvelle fois, pour l'objet réel: l'objet de roman n'est pas réellement suspendu, puisqu'il est d'encre et de papier. Cette zone fonctionnelle, qui est *dénotation* pour l'objet réel (telle partie *sert à* accrocher le tableau, maintenir la toile...) devient surtout lieu de *connotation* pour l'objet de roman: que le cadre soit abîmé connotera la vieillesse du tableau, le manque de soin qu'on lui a apporté, donc sa faible valeur, ou l'absence de goût et d'ordre de la famille qui le possède...(et la connotation surgira jusque de son absence: toile neuve, pas encore encadrée, ou esquisse ne méritant pas cet honneur,...); l'objet sera, pour reprendre l'expression de Butor, "fossile de la réalité humaine", signe des tribulations de son possesseur. Dans cet espace de l'objet qui dépasse, excède spatialement et sémiologiquement celui du signifiant du signe iconique, on pourra même inclure l'envers de la toile, si celle-ci n'était scindable de son endroit, puisqu'elle n'est en elle-même support d'aucun signifié, comme un mot lu à l'envers n'a plus de signifié, et donc logiquement, est un pur signifiant, c'est-à-dire n'est pas un signifiant.

On considéra donc, à la suite de ces réflexions, le tableau comme un *ensemble* de signes qui demandent à être étudiés conjointement (surtout lorsqu'ils sont inséparables) et individuellement (lorsque le regard --le code perceptif-- isole des zones différentes présentant chacune leur signification autonome). Le portrait est constitué de parties multiples, simultanées et sans relation de primauté.

Ces précisions, dictées par la prudence, doivent nous amener à une circonspection accrue: c'est en effet le propre de toute analyse que d'engendrer une euphorie parfois préjudiciable à la nuance, conduisant à forcer et à grossir son objet, ainsi qu'à en appréhender démesurément la consistance. De notre point de vue privilégiant les objets comme lieu où s'abyment de multiples constantes ou thématiques romanesques, et jusqu'à

la structure du roman lui-même, on risquerait d'être tenté --et il suffit pour cela de changer le sens du geste de focalisation, en inversant la lorgnette pour la transformer en instrument rétrécissant-- de traiter l'objet comme *terme* et non comme *lieu de rencontre*. Ceci aurait pu nous amener à considérer l'objet comme premier, et la progression de Proust fondée sémiotiquement.

Il reste que Proust, représentant le narrateur qui découvre le portrait d'Odette, place l'objet en premier lieu. Pourquoi? On pourrait répondre: parce qu'il n'est pas sémiologue, ou du moins *pas encore*, si cette affirmation n'apparaissait que très peu satisfaisante, puisque c'est ici l'extraordinaire préscience sémiotique de Proust qui frappe, et qu'en outre nous avons vu que le classement des signes ne prescrivait aucun ordre particulier. L'ordre que choisit Proust est en fait en dépendance directe du procès herméneutique: Proust cherche une révélation progressive et croissante, et attribue à des signes différents un taux herméneutique en constante augmentation. Précisément, pour inaugurer ce procès de révélations multiples, les premières inférences doivent être floues, ou, si l'on veut, la révélation ne doit pas être immédiate. Le signe iconique, pour cela, est beaucoup trop direct, et nous verrons que Proust en *brouillera* la clarté pour atténuer une certaine évidence du secret. Par contre, si l'objet peut par ailleurs permettre une révélation immédiate, il se prête toutefois mieux que le signe iconique à une révélation moins directe du secret (indicielle, par exemple, dans le cas du paillason). Suivons la progression du récit, et entrons avec le narrateur dans l'atelier d'Elstir, sous le soleil de Balbec. Nous remontons donc un peu avant le procès herméneutique même, pour mieux le situer.

Entrant chez Elstir, le narrateur isole les objets usuels, bas et vulgaires - on retrouve là l'imaginaire de Proust adolescent, dénonçant "*l'horreur des choses usuelles*³⁰" - des peintures, véritablement sacralisées, comme permettant un progrès de la représentation:

"C'est aussi en détournant les yeux que je traversai le jardin qui avait une pelouse —en plus petit comme chez n'importe quel bourgeois dans la banlieue de Paris—, une petite statuette de galant jardinier, des boules de verre où l'on se regardait, des bordures de bégonias et une petite tonnelle sous laquelle des rocking-chairs étaient allongés devant une table de fer. Mais après tous ces abords empreints de laideur citadine, je ne fis plus attention aux moulures chocolat des plinthes quand je fus dans l'atelier; je me sentis parfaitement heureux, car par toutes les études qui étaient autour de moi, je sentais la possibilité de m'élever à une connaissance poétique, féconde en joies, de maintes formes que je n'avais pas isolées jusque là du spectacle total de la réalité³¹ ".

Cette séquence introductive, même si elle nous éloigne très momentanément des signes décelables dans le tableau d'Odette, est intéressante à plusieurs titres. D'abord symboliquement, elle établit une dichotomie dans les conceptions sociales et artistiques du narrateur. D'une part, l'objet petit-bourgeois, banal, kitsch³², grotesque, et d'autre part le monde de l'art, d'une essence supérieure. Est donc posé avant le procès herméneutique l'état préalable des idées du narrateur, destinées à être remises en question par ce procès même: l'opposition entre l'artiste et le mondain. Mais, celle-ci contient déjà en germe sa résolution, puisque Elstir possède *en même temps* des objets kitsch, bourgeois et des toiles magnifiques, qu'il opère la fusion dans un même espace de deux univers que le narrateur suppose antinomiques. Mais le narrateur en est toujours à un stade de *projection*, il sélectionne des pans du réel pour les féconder de sa rêverie, et ignore les enseignements des objets jugés médiocres: il refuse même d'y poser son *regard*:

"Je m'efforçais, pour penser que j'étais dans l'antique royaume des Cimmériens, dans la patrie peut-être du roi Mark ou sur l'emplacement de la forêt de Brocéliande, de ne pas regarder le luxe de pacotille des constructions qui se développaient devant moi et entre lesquelles la villa d'Elstir était peut-être la plus somptueusement laide³³ ".

Dès ce stade, apparaît présente dans les objets (et jusque dans l'oxymore "*somptueusement laide*") une des révélations qui sera issue de l'examen d'un autre objet,

à savoir la cohabitation au sein d'un même individu d'un moi profond --créateur pour l'artiste-- et d'un moi social, où le plus grand génie (Elstir, Bergotte, Vinteuil) peut être sous-évalué, bafoué, ridicule, sans qu'il faille par là minimiser sa valeur d'artiste.

Si cette séquence anticipe sur une des révélations du procès herméneutique, elle en annonce aussi la structure, ou, si l'on préfère, l'*ordre* : pénétrant chez Elstir, le narrateur découvre d'abord, même s'il tente de les ignorer, des objets.

En effet, et nous en revenons, après ce bref détour, aux signes qui sont décelables dans le portrait d'Odette, le narrateur découvre d'abord celui-ci comme *objet*.

"Je saisisais pour les regarder des études dont beaucoup tournées contre le mur, étaient empilées les unes sur les autres"³⁴.

Certes, dès l'abord, joue un *code de reconnaissance* : sans encore en apercevoir la face proprement iconique, le narrateur qualifie ces toiles d'"*esquisses*", c'est-à-dire les reconnaît comme icones. C'est bien ce que nous notions précédemment: le code perceptif et le code de reconnaissance, devant rendre compte d'un portrait, se focalisent sur l'image plutôt que sur la matérialité de la toile, du tableau. Ici, n'ayant accès qu'à cette matérialité, qu'à l'objet, c'est pourtant par l'autre face, non encore visible, que le narrateur définit ce qui se présente à ses yeux.

Cependant, le portrait ne *signifie* pas encore en tant que signe iconique, puisque celui-ci est toujours inconnu. Mais le caractère iconique investit déjà la signification à ce stade, puisque le portrait signifie dès sa perception et sa définition comme potentialité d'image, comme signe iconique en puissance. Le narrateur sait qu'il n'a qu'à retourner la toile pour en appréhender la signification, et cette signification s'impose donc déjà dans ce geste qu'elle motive.

Mais c'est surtout comme *objet* que le portrait signifie à cet endroit. Il présente sa face d'objet, nous l'avons vu: l'arrière de la toile. De plus, il est à la convergence d'un faisceau de significations diverses (connotations) qui lui confèrent déjà une valeur

herméneutique: dès ce stade, l'objet fait sens, révèle. Par sa *place*, en particulier, dans l'espace de l'atelier: il fait partie d'une *pile*. Ainsi que le note Jean Baudrillard³⁵, les "structures de rangement" de l'objet sont particulièrement significantes. Plusieurs rangements sont possibles, que Baudrillard qualifie encore de "calculs syntagmatiques³⁶": ordre traditionnel (bourgeois), patriarcal, aristocratique, voire ordre de la fécalité, ou encore ordre phallique... Ici, la forme de la *pile* situe l'objet dans un compromis entre *ordre* et *désordre*, porteur de sens à plusieurs égards. Sociologiquement, et l'on retrouve ici l'opposition entre art et mondanité: bourgeois jusqu'à l'outrance dans sa villa de Balbec (objets kitsch,...), Elstir ne l'est certes pas dans son atelier, où l'on est très loin de la rigueur morale de l'intérieur bourgeois, dans lequel "Il y a tendance à l'accumulation et à l'occupation de l'espace, à sa clôture. Unifonctionnalité, inamovibilité, présence imposante et étiquette hiérarchique³⁷". L'atelier d'Elstir se caractérise au contraire par une ouverture de l'espace (ampleur de la pièce, fenêtres ouvertes sur la mer) et par un entassement désordonné des choses. Cette répartition spatiale est particulièrement symbolique: dans l'opposition entre la villa d'Elstir, bourgeoise, et, en son coeur, l'atelier qu'elle contient, d'une liberté toute artistique, c'est déjà la dichotomie entre moi social (le bourgeois et l'*extérieur*) et moi profond (l'artistique et l'*intérieur*, l'atelier étant compris dans la villa) qui apparaît, c'est-à-dire un des termes du procès herméneutique.

Ces toiles, toujours en tant qu'objets, sont dites "*empilées les unes sur les autres*" ou "*tournées contre le mur*". C'est donc, nous le notions, à la fois un ordre et un désordre, et cette structure de rangement continue de signifier d'une façon plus large que ce symbolisme que nous venons de souligner. Que la face iconique soit tournée contre le mur, ou qu'elle soit rendue invisible à l'intérieur d'une pile, c'est-à-dire qu'elle soit masquée horizontalement ou verticalement, c'est bien toujours d'une forme de

dissimulation qu'il s'agit, et qui prend un sens capital dans le contexte d'une révélation du secret.

En effet, on l'a vu, le procès herméneutique se concentre prioritairement sur des détails, des indices: ce que l'on tente de cacher est interrogé en premier lieu. Ainsi, non seulement le rangement de l'objet connote la dissimulation (dans un premier examen de l'objet), mais c'est également ce qui va motiver et cautionner le narrateur à sonder plus avant cet objet. Dans le rayonnement concentrique du sens issu de l'objet, c'est ce point de rencontre avec le regard du narrateur --à un stade où le portrait n'est encore qu'objet, puisque l'on ignore toujours ce qu'il représente-- qui l'amène à tenter d'épuiser l'ensemble des significations qui s'en échappent.

Dissimulation, certes, mais la source du sens, des connotations (pour reprendre une métaphore de conduction de l'eau après celle, plus haut, de la lumière: c'est l'écoulement presque infini --la source-- et multi-directionnel --la lumière-- du sens qui frappe ici) n'est pas encore tarie. Toujours à ce stade du procès, avant même d'examiner l'image au recto du portrait, on lira dans cette pile des connotations d'*âge* (l'empilement renvoie à des objets réalisés il y a un certain temps déjà, celui du dessous de la pile étant, sinon le plus vieux, du moins celui que l'on a regardé il y a le plus longtemps. La stratification de la pile renvoie à une progression temporelle) ou encore de *soin*, une nouvelle fois dans la proportion du compromis. *Absence de soin*, dans la précarité du mode de rangement, qui témoigne d'une absence de rigorisme ou de fétichisme chez Elstir, esprit libre et généreux, qui est tout l'opposé d'un conservateur de musée: il *donne* d'ailleurs la plupart de ses tableaux; absence de soin qui témoigne, également, à la fois d'une absence d'ostentation bourgeoise chez Elstir artiste, du caractère prolifique de sa production (il ne peut *tout* exposer), et d'un jugement critique défavorable porté par lui sur ces toiles (ce qui amène le narrateur à postuler dans cette pile des "*esquisses*" ou des oeuvres de jeunesse),... Mais aussi, *soin* (*relatif*: la pile est un rangement précaire, mais reste un rangement), qui

atteste une valeur (*relative* : on pourrait les jeter, les laisser traîner sur le sol, mais également les exposer) de ces toiles: le geste de la conservation leur confère une importance, matérielle, artistique, ou encore, plus probablement, sentimentale, ce qui dirige le procès herméneutique dans la direction des relations amoureuses...

Puis l'objet est retourné, expose sa face iconique. Progression herméneutique qui prend appui sur une distinction sémiotique, représentée par Proust sous la forme de l'opposition entre le recto et le verso. D'abord, on notera que Proust semble particulièrement conscient de la nature du signe iconique ou pictural:

"Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en couil blanc accoudé sur le pont d'un bateau. Le veston du jeune homme et la vague éclaboussante avaient pris une dignité nouvelle du fait qu'ils continuaient à être, encore que dépourvus de ce en quoi ils passaient pour consister, la vague ne pouvant plus mouiller, ni le veston habiller personne³⁸".

On touche là à l'esthétique, voire à la philosophie de Proust: la chose n'acquérant dignité et intelligibilité totale que dans le miroir de l'art. Mais le plus important ici est la conscience que témoigne Proust de la spécificité présentée par la relation d'iconicité. Revenons sur la définition de Peirce, prolongée et nuancée par Eco. Les icones sont des "signes qui peuvent représenter leur objet à travers une similarité": c'est bien ce rapport de ressemblance qu'il y a entre le jeune homme réel et celui du portrait, ou entre la vague de la mer et celle de la toile. Mais, entre les deux termes de la ressemblance, il n'y a aucun élément matériel commun: *"la vague ne pouvant plus mouiller, ni le veston habiller personne"*. C'est donc que la relation n'est pas d'identité, mais d'équivalence: "S'il n'y a pas d'éléments matériels communs, le signe figuratif peut communiquer, au moyen de supports étrangers, *des formes relationnelles égales*". "Mais", poursuit Eco, "le

problème est justement de savoir ce que sont et comment sont ces relations, et comment elles sont communiquées³⁹". Précisément par une forme de conventionalité, c'est-à-dire par des codes. Or, c'est ce que montre Proust, en parlant de *"nouvelle création du monde"*: l'impressionnisme d'Elstir est un *code* artistique, à la fois perceptif (l'on sait que la réflexion sur la perception de la lumière et des couleurs est extrêmement importante chez les Impressionnistes) et de reconnaissance, la représentation dépendant d'une convention ("La convention règle chacune de nos opérations figuratives⁴⁰"). Trois éléments, donc -- la ressemblance, l'équivalence et la convention-- qui définissent le signe iconique, et qui sont déjà présents chez Proust, consciemment.

Au plan du procès herméneutique, le signe iconique est donc aussi *parlant* que l'objet (puisque'il communique des formes relationnelles égales), mais sans doute plus parlant encore que cet objet très fruste constitué par son cadre ou son verso: il représente ici une personne, accompagnée de nombreux objets --" *Un serre-tête assez semblable à un chapeau melon bordé d'un ruban de soie cerise*", *"mitaines"*, *"cigarette"*, *"grand chapeau de jardin"*, *"porte-bouquet plein de roses sur une table"*, *"veston de velours ouvrant sur un plastron blanc"*,...-- donc *multiplie* les signes. C'est de leur convergence que naissent les nombreuses révélations que nous énumérons plus haut (inférences temporelles, sentimentales, psychologiques, sociales...). Cependant, pour que le processus de révélation progressive du secret conserve sa cohésion et son évolution vers une précision croissante, c'est-à-dire qu'il conserve une structure *narrative* (permettre la progression du récit), il faut que Proust opère un brouillage de la lisibilité immédiate du portrait, et perturbe sa lecture en intercalant des manoeuvres dilatoires, des retards⁴¹. Amoindrir l'immédiateté de la révélation, en augmentant la part du code artistique et du travail de l'artiste *"je ne savais pas exactement ce que j'avais sous les yeux, sinon le plus clair des morceaux de peinture"*. La peinture retient l'attention sous l'angle du geste qui l'a

constituée. Retarder l'imminence du secret, en dirigeant la narration dans des chemins de traverse: ceux qu'empruntent Elstir et le narrateur à la rencontre des jeunes filles, et l'arrivée de Mme Elstir qui détourne le narrateur de sa concentration, et recule encore cette promenade qu'il projette de faire avec le peintre:

"J'étais désolé de l'arrivée de Mme Elstir qui allait encore nous retarder⁴²".

S'oubliant dans son projet principal qui l'obnubile, et qui est de faire la connaissance d'Albertine et de ses amies, le narrateur perd de vue le portrait, n'y revient que par vagues successives, ralentissant et étagant la progression des révélations qui s'y originent.

Nous avons décrit ce tableau, jusqu'à présent comme objet, objet de roman, et signe iconique... Ce dernier est également un *signe iconique de roman*; et ce de plusieurs manières. D'abord, de façon évidente, ce n'est pas un portrait *réel*: il n'y a pas d'images dans le livre, c'est un tableau fait de mots, d'encre et de papier. En outre, et c'est sans doute beaucoup moins important, le roman n'intègre pas la description d'un portrait qui existe vraiment dans la réalité: le tableau est un tableau *fictif*, de même qu'Elstir est un peintre fictif. Moins important, disions-nous, parce qu'en roman, rien ne distingue un tableau réel d'un tableau fictif, puisque ce sont tous deux des signes iconiques romanesques. D'ailleurs, l'on sait que Proust s'inspire pour composer les tableaux d'Elstir de tableaux réels de Manet, Degas, Renoir,... Et décrirait-il *La Joconde* qu'il utiliserait les mêmes techniques descriptives et s'attacherait à créer la même illusion référentielle. Le degré supplémentaire d'écriture littéraire qui distingue, à la base, la description romanesque d'un portrait fictif et celle d'un portrait réel, est résorbé par cette même description.

Mais surtout, c'est un signe iconique de roman en ce qu'il est investi d'une fonction narrative (herméneutique), souvent analogue à celle-ci:

"Dans *Blow Up* d'Antonioni, par exemple, un photographe, après avoir pris de nombreuses photos dans un parc, revient dans son studio où il parvient, à travers des agrandissements successifs, à identifier une forme humaine allongée derrière un arbre: un homme tué par une main armée d'un pistolet qui, dans une autre partie de l'agrandissement, apparaît au milieu du feuillage d'une haie⁴³".

Le signe iconique est l'objectivation d'un regard, il garde en réserve un pan du réel pour en révéler le secret. Un pan du réel inaccessible à l'oeil nu, mais qui n'échappe pas au "regard total et implacable de l'objectif photographique⁴⁴" ou du peintre. Lorsque le narrateur retrouve la photo de sa grand-mère prise par Saint-Loup, il comprend après coup ce qui avait échappé à son immaturité et à son égoïsme: la maladie de sa grand-mère et son souci de lui laisser un souvenir digne. Lui qui l'accusait de coquetterie déplacée quand elle voulait se présenter à l'objectif dans ses plus beaux vêtements et son air le plus jeune, il comprend après coup son intention touchante, parce que la photo a conservé les signes de la maladie qu'il n'avait pu déceler⁴⁵, manquant de distance et de perspicacité.

De même, le portrait d'Odette conserve un aspect du passé que le narrateur, trop jeune, n'a pu connaître, rendant extrêmement lisible ici le montage de Proust: le signe iconique, véritable mise en boîte d'un secret attendant d'être interprété, est glissé dans le tissu narratif à un moment qui n'est jamais innocent, puisque cet élément "fonctionne seulement si le code iconique agit en interaction avec un code des fonctions narratives⁴⁶".

Ces signes iconiques jouent donc un rôle essentiel dans la révélation du secret, mais encore faut-il gérer leur fonction dans l'ensemble du récit. A cet égard, il est dans la *Recherche* un cas exemplaire où le récit se piège lui-même dans sa vraisemblance par un dispositif herméneutique qui est en quelque sorte le *comble* de ceux que nous avons décrits, puisqu'il se détruit par son excès. Il s'agit une nouvelle fois d'Odette: le narrateur tombe fortuitement, par l'intermédiaire de Morel, sur des photographies ayant appartenu à son oncle:

"Comme j'avais été très étonné de trouver parmi les photographies que m'envoyait son père une du portrait de Miss Sacripant (c'est-à-dire Odette) par Elstir, je dis à Charles Morel en l'accompagnant jusqu'à la porte cochère: "Je crains que vous ne puissiez me renseigner. Est-ce que mon oncle connaissait beaucoup cette dame? Je ne vois pas à quelle époque de la vie de mon oncle je puis la situer; et cela m'intéresse à cause de M. Swann..."

~Justement j'oubliais de vous dire que mon père m'avait recommandé d'attirer votre attention sur cette dame. En effet cette demi-mondaine déjeunait chez votre oncle le dernier jour que vous l'avez vu (...)

Moi, en lui serrant la main, je pensais à Mme Swann et je me disais avec étonnement, tant elles étaient séparées et différentes dans mon souvenir, que j'aurais désormais à l'identifier avec la "Dame en rose"⁴⁷.

Le principe est similaire: l'image conserve un regard du passé, qui, analysé au présent, révèle un secret de ce passé. Mais c'est ici plus complexe encore: c'est la photographie d'une peinture déjà présentée dans le roman, donc, pour ainsi dire, un signe iconique au deuxième degré. En outre, ce signe renvoie à une autre séquence passée: celle où le narrateur, enfant, surprend son oncle avec une cocotte habillée en rose, ce qui crée une brouille entre les parents de Marcel et cet oncle. Mais, dans sa volonté de relier des scènes révélatrices, d'entrecroiser les fils des procès herméneutiques, le roman discrédite sa propre vraisemblance, car il met en rapport deux séquences qui s'excluent réciproquement. En effet, un des deux sens est impossible: si la "Dame en rose" est bien Odette, le jeune Marcel n'a pu assister à cette scène. Odette était une jeune cocotte (le portrait date d'avant que Swann ne la connaisse), donc c'était avant son mariage avec Swann, et la naissance de Gilberte. Or, le narrateur a l'âge de Gilberte: il ne pouvait donc être né⁴⁸. Le mécanisme du signe iconique, utilisé dans toutes ses potentialités herméneutiques par Proust, ne s'intègre pas bien ici au code des fonctions narratives du roman.

* * *

Remontons cependant jusqu'à cette séquence où apparaît la Dame en rose:

"J'avais peine à croire que ce fût une cocotte et surtout je n'aurais jamais cru que ce fût une cocotte chic si je n'avais pas vu la voiture à deux chevaux, la robe rose, le collier de perles, si je n'avais pas su que mon oncle n'en connaissait que de la plus haute volée⁴⁹".

Deux éléments attirent ici notre attention, et auxquels nous nous proposons de consacrer deux de nos prochains chapitres : l'objet comme signe social (le narrateur reconnaît la jeune femme comme cocotte à partir des objets qu'elle porte), en particulier le traitement de l'objet d'art dans la *Recherche*; et le lien qui existe entre les objets et les personnages qu'ils expriment, puisque, comme l'indique Michel Butor, "écrire un roman, (...) ce sera non seulement composer un ensemble d'actions humaines, mais aussi composer un ensemble d'objets tous liés nécessairement à des personnages par proximité ou éloignement⁵⁰".

* * *

NOTES

1. Nous renvoyons dès ici à l'article de Cristian METZ, ("Au-delà de l'analogie, l'image", in *Communications*, numéro 15, 1970) et plus largement à tout ce numéro.
2. v. DUBOIS (Ph.), *L'acte photographique*. Bruxelles, Labor, "Dossiers Média", 1983.
3. BARTHES (R.), "Une idée de recherche", in COLLECTIF, *Recherche de Proust*, *op. cit.*, p.34.
4. *loc. cit.*
5. CS, p.107.
6. "Mon surplus de science sur la vie (sur la vie moins unie, moins simple que je ne l'avais cru d'abord) aboutissait provisoirement à l'agnosticisme. Que peut-on affirmer, puisque ce qu'on avait cru probable s'est montré faux ensuite, et se trouve en troisième lieu être vrai. Et hélas, je n'étais pas au bout de mes découvertes avec Albertine". (CG2, p.107).
7. "si dans le monde des peintres, des comédiens, M. de Charlus avait si mauvaise réputation, cela tenait à ce qu'on le confondait avec un comte Leblois de Charlus qui n'avait même pas la moindre parenté avec lui, ou extrêmement lointaine, et qui avait été arrêté, peut-être par erreur, dans une descente de police restée fameuse. En somme, toutes les histoires qu'on racontait sur M. de Charlus s'appliquaient au faux". (SG2, p.62.). Notons le correctif "peut-être par erreur" qui relativise encore cette question des réputations entrecroisées.
8. "Mais est-ce que Swann a jamais su que vous aviez eu ses faveurs?"
--"Mais voyons quelle horreur! Raconter cela à Charles! C'est à faire dresser les cheveux sur la tête. Mais mon cher il m'aurait tué tout simplement, il était jaloux comme un tigre. Pas plus que je n'ai avoué à Odette, à qui ça aurait du reste été bien égal, que...allons ne me faites pas dire de bêtises". (Pr, p.406).
9. CS, p.304.
10. *ibidem*, p.348.
11. CS, pp.311-312.
12. CG2, p.107.
13. IF2, p.237.
14. *ibidem*, pp.251-252.
15. *ibidem*, p.239.
16. v. GENETTE (G.), *Figures III*, *op. cit.*, p.72.

17. JF2, p.254.
18. *ibidem*, p.239.
19. *ibidem*, pp.254-255. On rappellera que l'incarnation mondaine d'Elstir est loin d'être brillante, l'artiste jouant un rôle plutôt ridicule chez les Verdurin. Le surnom est d'ailleurs une manière pour Proust d'emblématiser la double face d'un personnage. Ainsi, Octave, futur écrivain, sera qualifié de "dans les choux", c'est-à-dire réduit à un idiomatisme, un tic de langage unique à priori figé et incompatible avec l'utilisation variée et originale du langage qui sera la sienne plus tard. Notons que le surnom est un fait typiquement mondain (et prostitutionnel..).
20. *ibidem*, p.238. "L'attrait irritant qu'elle allait offrir aux sens blasés ou dépravés de certains spectateurs" semble donc toucher le narrateur aussi, bien que son admiration soit surtout d'ordre esthétique.
21. *ibidem*, p.239.
22. *ibidem*, p.240.
23. ECO (U.), *La structure absente*, *op. cit.*
24. *ibidem*, p.176. Eco se livre ainsi à de telles expériences pour établir les codes (de perception, de reconnaissance) dont dépend le signe iconique. Comment, par exemple, un enfant représente-t-il un hélicoptère, quels éléments isole-t-il,...
25. cité par ECO (U.), *op. cit.*, p.174.
26. *ibidem*, p.175.
27. *ibidem*, p.176.
28. *ibidem*, p.178.
29. "Pour constituer les premiers éléments d'une terminologie opérationnelle, on désignera du nom de *signifiant* les éléments ou les groupements d'éléments qui rendent possible l'apparition de la signification au niveau de la perception, et qui sont reconnus, en ce moment même, comme extérieurs à l'homme. Du nom de *signifié*, on désignera la signification ou les significations qui sont recouvertes par le signifiant et manifestées grâce à son existence.
On ne peut reconnaître quelque chose comme signifiant et lui accorder ce nom que si ce quelque chose signifie vraiment. L'existence du signifiant présuppose donc l'existence du signifié.
De son côté, le signifié présuppose celle du signifiant. Cette présupposition réciproque est le seul concept logique non défini qui nous permet de définir réciproquement, à la suite de Hjelmslev, le signifiant et le signifié".
GREIMAS (A. J.), *Sémantique structurale*, *op. cit.*, p.10.

30. PROUST (M.), "quinze ans --sept heures du soir-- Octobre", in *La Revue Lilas*, octobre 1888, cité par MOULINE (L.), *op. cit.*, p.55.
 "Le refus initial de la matière docile conditionne une complexe manœuvre de retrait au terme de laquelle l'imagination joue un rôle majeur dans l'adaptation de la sensibilité proustienne à la réalité". (*loc. cit.*).
31. JF2, p.222.
32. La question du kitsch est primordiale sociologiquement, puisque chez Proust le kitsch n'est plus confiné aux étagères petites-bourgeoises, et atteint le grand monde. Ainsi s'il n'est pas surprenant de retrouver dans le petit intérieur d'Odette des objets kitsch (bibelots manufacturés à prétention artistique), le plus souvent japonisants ("des étoffes orientales, des fils de chapelets turcs et une grande lanterne japonaise suspendue à une cordelette de soie" --mais qui fonctionne au gaz--, "d'immenses palmiers contenus dans des cache-pot de Chine", "des paravents auxquels étaient fixés des photographies, des noeuds de rubans et des éventails", "des coussins de soie japonaise", de "nombreuses lampes", "un chevalet oblique drapé de peluche", "des bibelots chinois",...) en revanche il est plus étonnant de voir les salons aristocratiques envahis de meubles recouverts de peluche et de grands "bronzes de Barbedienne", tous caractérisés par leur mauvais goût. On lira là, et nous aurons l'occasion d'y revenir, une uniformisation sociale sous le signe de la bêtise. En outre, cette contamination par le kitsch est symbolique à un autre plan, celui de l'opposition entre l'art et la mondanité, le kitsch étant l'anti-art par excellence, comme le note Hermann Broch: "Le péché, dans le système de valeurs de l'art et, partant, dans celui du roman, et dans sa vision d'un monde, c'est le tape-à-l'oeil". (BROCH (H.), *Création littéraire et connaissance*. Paris, Gallimard, "Bibliothèque des idées", 1966).
33. JF2, p.212.
34. *ibidem*, p.237.
35. "La configuration du mobilier est une image fidèle des structures morales et sociales d'une époque".
 (BAUDRILLARD (J.), *Le système des objets*, *op. cit.*, p.19.).
36. *ibidem*, p.31.
37. *ibidem*, p.19.
38. JF2, p.222.
39. ECO (U.), *op. cit.*, p.177.
40. *ibidem*, p.181.
41. voir notre premier chapitre
42. JF2, p.240.

43. ECO (U.), *op. cit.*, p.222.
44. *loc. cit.*
45. "Au XIXe siècle, avant l'instantané et sa généralisation, on ne parlait pour la photographie ni d'enregistrement ni d'inscription mais de reproduction. Reproduction signifiait fixation de l'image obtenue dans la chambre noire, mais aussi fidélité, exactitude et précision dans le rendu des détails, en somme une ressemblance exemplaire. Proust est obsédé par les ressemblances, mais il n'accorde pas à la photographie le même prix qu'à la peinture. Parce qu'une reproduction littérale et momentanée semble interdire le symbole, elle est nécessairement fragmentaire, relative, jamais exemplaire".
46. voir note 43.
47. CGL, pp.360-361.
48. Jean-Yves Tadié note que certaines critiques "ont reproché à Proust de brouiller la chronologie, de multiplier les incohérences (ainsi, "Un amour de Swann" se passe avant la naissance du Narrateur; mais celui-ci rencontre la "dame en rose", Odette chez son grand-oncle, alors qu'elle n'est pas encore Mme Swann; on annonce la mort de certains personnages, qui reparaissent plus loin)". (TADIE (J.-Y.), *Proust, op. cit.*, pp.67-68).
49. CS, p.178.
50. BUTOR (M.), *op. cit.*, p.68.

* * *

DEUXIEME PARTIE: OBJETS ET PERSONNAGES

CHAPITRE IV DANS LE LABYRINTHE D'ALBERTINE (La quête du sens)

"Les mensonges de l'aimé sont les hiéroglyphes de l'amour. L'interprète des signes amoureux est nécessairement l'interprète des mensonges".

DELEUZE (G.), *op. cit.*, p.16.

"Toute la filiation secrète de la Recherche, les ténébreux captifs".

Ibidem, pp.168-169.

La théorie proustienne de l'amour a suscité un impressionnant corpus de commentaires: séquestration, jalousie, homosexualité... sont des thèmes qui ont inspiré nombre de monographies. Parallèlement, il est fréquent que des synthèses ou des ouvrages plus généraux sur Proust intègrent une réflexion sur cette question (Revel, Tadié, Deleuze, Henry, De Lattre... pour n'en citer que quelques-uns, aux travaux desquels nous nous référons en plusieurs endroits de cette thèse), à telle enseigne que consacrer un chapitre à la thématique de l'amour semble devenir une tradition --"un classique"-- de la critique proustienne. Un simple survol d'une bibliographie (celle de Graham ou de Bonnet¹, par exemple) suffit à convaincre de cette récurrence. Celle-ci, par ailleurs, appelle deux autres commentaires. Elle est sans doute motivée par le roman lui-même, qui accorde à cette thématique une grande importance, quantitative et qualitative. Comme telle, elle n'est donc pas surprenante, puisque proportionnelle, et cautionnée par Proust lui-même. De plus, on sait que les ouvrages sur cet auteur abondent, et que donc cette fréquence particulière n'est que l'image d'une richesse plus générale.

C'est donc à l'intérieur de cet espace, jalonné déjà de réflexions capitales, que nous proposons de situer notre analyse. Une question dès lors ne manque pas de surgir, qui est celle que nous posions déjà dans notre introduction: n'y a-t-il pas saturation, l'exégète n'est-il pas d'avance condamné à la redite? Sans doute, en partie. Mais il nous semble néanmoins pouvoir apporter une contribution à cette étude du problème en l'abordant sous l'angle spécifique des détails, en particulier, une nouvelle fois, des objets. Ce n'est pas qu'une simple question de point de vue divergent, mais plus largement une *ouverture* sur le texte proustien, puisque l'on a vu, en fracturant la clôture apparente de l'objet, que c'est tout le roman ou presque qui s'y concentre en abyme ou en germe. Pour suivre la chronologie d'une relation amoureuse --mais c'est une progression aussi arbitraire qu'une autre-- nous aborderons successivement des questions telles que le fétichisme, l'enquête et la réification.

Au *début*, ou si l'on veut en prélude à la relation proprement dite, l'objet se trouve en situation de communication, puisque motif d'un échange et véhiculant une signification. C'est en effet tout le fétichisme qui s'attache à l'objet offert, touché ou simplement porté par l'être aimé qui nous retiendra dans ces tâtonnements de l'amour naissant, à la fois comme marque d'attention accordée aux objets chez Proust, et comme lieu symbolique. Au *milieu*, c'est-à-dire pendant la relation elle-même, mais surtout au paroxysme de la jalousie, l'examen portera sur la question de l'indicialité. On montrera ici que l'amour proustien est une lecture, toujours déviée, d'un autrui insaisissable au travers des seuls objets-signes qui permettent de l'appréhender, autrement dit que le réel devient pour l'amoureux champ d'investigation et que la quête amoureuse s'apparente à une quête du sens, une *enquête*. Enfin, au *terme* du procès de la jalousie, nous nous concentrerons sur la *réification* d'autrui comme conséquence d'un amour appropriatif, possessif, bourgeois. Cette première approche de la notion de réification est destinée à être poursuivie dans un de nos chapitres ultérieurs qui approfondira le mécanisme social

d'aliénation, de réduction d'autrui à une valeur d'échange, une marchandise, un *objet* (réflexions que nous poursuivrons par un examen de la thématique bordélienne en fin de cette thèse).

Il convient dès lors de s'interroger sur la place des objets dans les relations amoureuses chez Proust. La première conséquence de l'amour semble être de modifier les critères de valeur des objets: c'est, à proprement parler, une forme de fétichisme, qui consiste à projeter sur eux *"le reflet d'une flamme intérieure"*², à les transformer en *"inviolables dépositaires du plaisir"*³. Ainsi de ce chrysanthème offert par Odette à Swann, qu'il conserve comme relique et transforme par ce geste en objet⁴ (*"quand au bout de quelques jours la fleur fut fanée, il l'enferma précieusement dans son secrétaire"*⁵) le faisant passer de la nature à la culture, de l'éphémère au définitif, du gratuit au fonctionnel. Ainsi encore de ces multiples cadeaux échangés par le narrateur et Gilberte: portefeuille, bille d'agate, livres. Cette attention apportée aux objets, bien que relevant à ce stade d'un facteur psychologique assez simple, est surtout importante en tant que symptôme: comme lieu de *projection*, l'objet apparaît l'endroit d'une lecture permanente. Mais, à ce stade, et comme pour les signes sociaux (le paillason), cette première lecture est exagération, ou même aveuglement: le signe est recouvert par la rêverie, il ne parle plus son langage propre, mais véhicule des valeurs qu'on lui attribue *de force*

*"Il n'y a que l'imagination et la croyance qui peuvent différencier des autres certains objets, certains êtres, et créer une atmosphère"*⁶.

Ainsi la dimension pécuniaire de l'objet --sa valeur matérielle-- passe-t-elle au second plan, est-elle gommée au profit d'un contenu symbolique que l'amoureux y investit. C'est donc non seulement une lecture hyperbolique et subjective de l'objet en général, mais encore une mauvaise lecture sociale en particulier. Aussi les expériences amoureuses dirigent-elles les premiers pas de l'apprentissage des signes dans des *impasses*, ou si l'on préfère, et pour reprendre le titre de ce chapitre, dans un labyrinthe.

Il y a là un véritable brouillage: la rêverie amoureuse s'ancre sur une rêverie sociale, dans le cas du désir du narrateur pour Mme de Guermantes; quant à l'amour pour Gilberte ou Albertine, il recrée un statut social à l'image de l'importance qu'il leur accorde. Dans tous les cas, que le fantasme soit social ou amoureux --et on vient de noter que ceux-ci entremêlaient leurs signes en se fécondant l'un l'autre-- les erreurs de ces interprétations subjectives participent toutes d'un même mécanisme: postuler une supériorité essentielle de l'objet rêvé, et donc nier sa vérité et son langage existentiels. C'est bien de cela qu'il s'agit lorsque le narrateur refuse d'admettre, et même d'entendre le jugement social de son père qui lui affirme la banalité de la demeure de Gilberte, fabriquée en série:

"Je connais ces maisons-là; j'en ai vu une, elles sont toutes pareilles; Swann occupe simplement plusieurs étages, c'est Berlioz qui les a construites". Il ajouta qu'il avait voulu louer dans l'une d'elles, mais qu'il y avait renoncé, ne les trouvant pas assez commodes et l'entrée pas assez claire; il le dit; mais je sentis instinctivement que mon esprit devait faire au prestige des Swann et à mon bonheur les sacrifices nécessaires, et par un coup d'autorité intérieure, malgré ce que je venais d'entendre, j'écartai à tout jamais de moi, comme un dévot de la Vie de Jésus de Renan, la pensée dissolvante que leur appartement était un appartement quelconque que nous aurions pu habiter?"

ou encore lorsqu'il s'oppose à Françoise qui lui souligne la pauvreté toute petite-bourgeoise du chapeau et du manteau d'Albertine:

"Elle est comique, elle a un petit chapeau plat, avec ses gros yeux, ça lui donne un drôle d'air, surtout avec son manteau qu'elle aurait bien fait d'envoyer chez l'estoppeuse car il est tout mangé. Elle m'amuse", ajouta, comme en se moquant d'Albertine, Françoise qui partageait rarement mes impressions, mais éprouvait le besoin de faire connaître les siennes. Je ne voulais même pas avoir l'air de comprendre que ce rire signifiait le dédain et la moquerie, mais pour rendre coup pour coup, je répondis à Françoise, bien que je ne connaisse pas le petit

*chapeau dont elle parlait: "Ce que vous appelez "petit chapeau plat" est quelque chose de simplement ravissant..." (...)
 "Le chapeau que vous croyez simple est copié sur un chapeau de la Princesse de Guermantes qui a coûté cinq cents francs".*

Françoise, dans ce dernier cas, pratique au contraire un décodage indiciel⁹: la signification de l'objet ne prédède pas sa connaissance, sa rencontre, mais en est issue; de plus, la sanction du jugement dépasse le plan limité de l'objet: celui-ci est un tremplin vers des conclusions plus générales touchant la personne qui le porte. *Décodage*, donc, puisqu'il y a lecture (incidences, postériorité) et non simple imagination qui postule à priori l'excellence de son objet, et *indicialité*, puisque celui-ci renvoie à un sens plus large, renseigne par induction sur un contenu global dont il est la marque synecdochique.

Il faut cependant nuancer l'objectivité de l'analyse de Françoise, tout comme l'aveuglement subjectif du narrateur. Françoise déteste Albertine, cherche à lui nuire: son jugement est motivé par un certain ressentiment. Il reste que celui-ci n'amène qu'à souligner le langage de l'objet, et non à parler cet objet à contrefil de sa signification propre; la subjectivité est motif, aiguillon de l'investigateur, elle est l'intention initiale, toujours personnelle, dont procède toute analyse, aussi objective qu'elle se veuille. Quant au narrateur, même si dans son adolescence il apparaît par instants incapable d'esprit critique face à un amour qui le subjugue, il ne s'illusionne pas sur les vertus de Gilberte ou d'Albertine, tout comme Swann ne méconnaît guère les limites d'Odette. Néanmoins, l'objet n'est pas encore le lieu d'un questionnement incessant et angoissé, comme il le sera au cours de la phase de jalousie. On parlera ici, pour reprendre le terme de Proust, de "croyance", c'est-à-dire d'une imagination qui accorde l'objet à un paysage mental univoque, quitte à forcer ou à ignorer ses enseignements propres.

On reconnaîtra là un mécanisme similaire à celui que présentait le paillason, et cette analogie semble concerner plus généralement le processus de l'apprentissage des signes chez Proust: au plan social comme au plan amoureux, celui-ci passe d'un stade de *projection* à un stade d'*analyse*. Cette dichotomie fournit d'ailleurs la base d'une anticipation que nous décrivons plus haut: la phase de croyance, en méconnaissant les leçons que dégagerait une lecture analytique des objets, laisse celles-ci en germe, et susceptibles d'être prolongées symboliquement par le lecteur, attiré et intrigué par l'ambivalence dont ces objets sont le centre. Ce qui fonde le lecteur à effectuer cette conjecture indicielle est que le roman ne cesse par ailleurs de la pratiquer: il poursuit un mouvement qui l'entraîne et le justifie (pourquoi l'analyse du narrateur s'arrête-t-elle en deçà de l'habituelle profondeur de sa progression?). En outre, Proust compense l'absence d'interprétation in praesentia par une certaine redondance: le degré d'indicialité semble supérieur encore dans ces objets, véritables appels à une lecture plus attentive. C'est qu'en effet, et même si l'indice n'est pas *marqué*⁰ comme indice, désigné dans sa fonction d'indice, il est partiellement signalé --sans être toutefois métatextualisé-- à la fois par l'insistance (la focalisation) qui le souligne et par une amorce de décodage de la part d'un personnage secondaire, non détenteur du point de vue principal et qui murmure un sens noyé sous la croyance de ce dernier. La mère du narrateur remarque ainsi comme *en passant* --la réflexion dans ces cas ne dépasse jamais quelques lignes dans une isologie plus massive-- le mauvais état du paillason, Françoise l'inélégance et le piètre aspect des vêtements d'Albertine,...

* * *

Tout cela est affaire de *regard* : c'est une attention différente qui peut être portée tour à tour --et souvent successivement, de la croyance à la démythification-- sur le même objet, la même personne:

"Mais ces châteaux, ces forêts, les yeux de mon esprit seuls pouvaient les voir dans la main gauche de la dame en fourrures, cousine du Roi. Ceux de mon corps n'y distinguaient, les jours où le temps menaçait, qu'un parapluie dont la Duchesse ne craignait pas de s'armer¹¹".

Il suffit que le second type de regard se poursuive plus avant, se fasse conjointement plus subtil et plus inquiet pour qu'il donne lieu à une véritable enquête, interrogeant l'objet sous l'angle d'un "*rapport entre le signe révélateur et le secret*¹²". En fait, la différence n'est pas aussi marquée dans le temps, les deux types de lecture ne s'excluent pas réciproquement d'une manière absolue, elles peuvent coexister temporairement. Même s'il y a lieu de distinguer là deux stades dans une relation de succession, leur distinction n'est pas aussi dichotomique, leur frontière n'est pas aussi nette qu'il pourrait sembler. L'apprentissage est en effet un facteur de nuance (plurivocité des situations et non univocité): l'erreur de déchiffrement n'exclut pas, à la même époque mais dans un autre domaine, voire dans le même, la pertinence de certaines intuitions ou modes d'analyse divergents. L'apprentissage est *continuité*, donc enchevêtrement de "fonctions", emboîtement de prémisses et de réalisations, de questions et de réponses, d'actes et de conséquences (parfois tardives), bref intrication complexe de *séries* (on l'a déjà constaté à propos des chapeaux, et on le notera encore plus loin en examinant une certaine continuité amoureuse dont les objets sont la marque et l'instrument). L'on parlera donc plutôt d'atténuation progressive d'un mode de lecture (de regard), parallèle à l'émergence tout aussi progressive d'un autre¹³.

Ainsi, au stade par excellence du regard mythifiant, l'enfance, la conjecture indicielle est-elle déjà présente, comme dans cet acte herméneutique du narrateur qui décèle la présence de Gilberte Swann par le biais d'objets abandonnés près de chez elle.

"Le départ de Mlle Swann qui —en m'ôtant la chance terrible de la voir apparaître dans une allée (...)— me rendait la contemplation de Tansonville indifférente la première fois où elle m'était permise, semblait au contraire ajouter à cette propriété, aux yeux de mon grand-père et de mon père, des commodités, un agrément passager (...); j'aurais voulu que leurs calculs fussent déjoués, qu'un miracle fit apparaître Mlle Swann avec son père, si près de nous, que nous n'aurions pas le temps de l'éviter et serions obligés de faire sa connaissance. Aussi, quand tout d'un coup, j'aperçus sur l'herbe, comme un signe de sa présence possible, un couffin oublié à côté d'une ligne dont le bouchon flottait sur l'eau, je m'empressai de détourner de l'autre côté, les regards de mon père et de mon grand-père¹⁴".

Le vocabulaire du *signe*¹⁵ atteste ici l'activité de sémiologue qui est celle du romancier disposant des potentialités signifiantes de l'objet et celle du personnage constamment aux prises avec un univers saturé de messages à déchiffrer. De plus, comme on l'a remarqué, Proust semble très conscient du statut sémiotique spécifique de l'objet de roman, en particulier de la question de l'usage. L'objet de roman ne *sert* pas, il *dit*. C'est cette différence que l'on retrouve dans les cadeaux de la grand-mère du narrateur, dont le geste symbolise, métaphorise la pratique du romancier dès les toutes premières pages de la *Recherche*:

"Même quand elle avait à faire à quelqu'un un cadeau dit utile, quand elle avait à donner un fauteuil, des couverts, une canne, elle les cherchait "anciens", comme si leur longue désuétude ayant effacé leur caractère d'utilité, ils paraissaient plutôt disposés pour nous raconter la vie des hommes d'autrefois que pour servir aux besoins de la nôtre¹⁶".

Le roman de Proust présente ainsi l'objet comme spectacle, figement, image arrêtée qu'il s'agit d'approfondir et non, à la manière du roman zolien par exemple, comme mouvement, pratique¹⁷,... Il évacue fréquemment l'usage de l'objet-signe. Cela tient sans doute également aux milieux sociaux décrits; non seulement le travail, mais encore la chose, triviale et mécanique, sont *vulgaires* aux yeux de la classe oisive représentée dans la *Recherche*.

Enquête, donc, au plan amoureux, coïncidant avec la suspicion de la jalousie, mais aussi plus largement avec l'affirmation d'un savoir conjectural témoignant de la prise de conscience de la complexité du sens proposé ou caché par autrui et des limites des apparences. Activité sémiologique, également, qui postule que tout est signifiant et même paradoxalement, que le détail est plus riche en enseignements que l'ensemble univoque sur lequel il détone. Ce type d'investigation caractérise à la fois le narrateur et Swann, mais aussi Charlus à propos de Morel. La relation entre les deux premiers est d'ailleurs très claire dans la *Recherche*.

Le personnage de Swann, --la critique proustienne l'a souligné à maintes reprises, et nous y faisons allusion en évoquant Marcel Muller¹⁸-- préfigure à de multiples égards le narrateur: il partage le même intérêt pour la peinture (Elstir, Vermeer, les peintres italiens,...), la musique (Vinteuil), la littérature (Bergotte), mais il ne franchit pas un certain seuil de révélation qui lui permette la compréhension totale de ces arts et, au-delà, dans la philosophie de Proust, la rédemption par la création (Swann n'écrit pas). Ceci sera capital pour notre avant-dernier chapitre, qui analyse la redistribution, dans la *Recherche*, des capitaux symboliques attribués aux personnages, redistribution qui est à l'origine de la constitution de nouveaux groupes humains. Mais c'est une autre analogie entre les deux personnages qui nous retient ici: tous deux vivent un même type d'amour où la *jalousie* prédomine. Il ne semble d'ailleurs guère exister, pour Proust, d'amour différent: Saint-Loup, le duc de Guermantes, Charlus partagent eux aussi cette

caractéristique commune. La répétition a ici valeur de démonstration, une telle généralisation n'étant présente chez Proust que dans les cas où c'est une vision *théorique* qu'il tente de transmettre: la mémoire involontaire, sa conception de l'art, de l'amour,... Nous ne proposerons pas ici une analyse --psychologique ou philosophique-- de cette théorie proustienne de l'amour, élément semble-t-il obligé de tant d'exégèses de la *Recherche* (profusion qui, du reste, ne fait que témoigner à nouveau de l'extrême richesse de ce roman) mais adopterons pour point de vue, à la suite et en complément de ce premier chapitre, l'examen de l'indicialité des relations amoureuses chez Proust, principalement dans les objets qu'elles mettent en scène.

Swann, donc, par snobisme, paresse intellectuelle, lassitude, vie mondaine, reste toujours en-deçà du narrateur; il en est comme l'*ébauche*. Précisément, il est intéressant que ces deux personnages soient opposés dans leur degré de compétence analytique, ou, si l'on veut, dans la finesse et la profondeur de leur décodage indiciel:

(1) *"Un jour, il reçut une lettre anonyme qui lui disait qu'Odette avait été la maîtresse d'innombrables hommes (dont on lui citait quelques uns, parmi lesquels Forcheville, M. de Bréauté et le peintre), de femmes, et qu'elle fréquentait les maisons de passe. Il fut tourmenté de penser qu'il y avait parmi ses amis un être capable de lui avoir adressé cette lettre (car par certains détails elle révélait chez celui qui l'avait écrite une connaissance familière de la vie de Swann). Il chercha qui cela pouvait être. Mais il n'avait jamais eu aucun soupçon des actions inconnues des êtres, de celles qui sont sans liens visibles avec leurs propos¹⁹".*

(2) *"J'avais suivi dans mon existence une marche inverse à celles des peuples qui ne se servent de l'écriture phonétique qu'après n'avoir considéré les caractères que comme une suite de symboles; moi qui pendant tant d'années n'avait cherché la vie et la pensée*

réelles des gens que dans l'énoncé direct qu'ils m'en fournissaient volontairement, par leur faute j'en étais arrivé à ne plus attacher au contraire d'importance qu'aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité; les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit. Tel adjectif (...) jailli dans une conflagration par le rapprochement involontaire, parfois périlleux, de deux idées que l'interlocuteur n'exprimait pas, et duquel par de telles méthodes d'analyse ou d'électrolyse appropriées, je pouvais les extraire, m'en disais plus qu'un discours. Albertine laissait parfois traîner dans ses propos tel ou tel de ces précieux amalgames que je me hâtais de "traiter" pour les transformer en idées claires²⁰.

C'est bien d'une lecture indicielle qu'il s'agit ici, et qui mobilise les lexiques de l'enquête et de la révélation. Les velléités investigatrices de Swann rappellent, sur un mode certes moins perspicace mais qui procède d'intentions similaires, le traitement de l'indice par Sherlock Holmes chez Conan Doyle. Quant aux interprétations du narrateur, on soulignera leur parenté avec les études de Freud sur les lapsus: un détail échappé inconsciemment révèle plus qu'une isotopie dominante et consciente sur laquelle il tranche. Le paradigme de l'indice reconnu par Ginzburg²¹ trouve donc ici une de ses applications: la jalousie proustienne fait de l'amant un véritable décodeur de détails. Il y a d'ailleurs là tout un habile paradoxe²² que ne manque pas de faire jouer Proust: plus on s'intéresse à quelqu'un, plus on tente d'en percer le mystère, et plus il vous semble mystérieux; plus on restreint son champ d'action autonome, et plus celui-ci apparaît dangereusement foisonnant; plus on tente de s'approprier un être, et plus celui-ci vous échappe...

Ainsi, de même que Charlus dénonce inconsciemment son homosexualité en préférant de la *"fraisette"* à de l'orangeade²³, de même que le narrateur tente de déceler le statut social d'inconnus qu'il rencontre aux objets qui les accompagnent, la vie cachée de l'être aimé ne s'offre à la connaissance du jaloux que de manière *indirecte*, indicielle (et ce, nous l'avons vu, quelle que soit son habileté à la découvrir: l'essentiel est qu'il y ait toujours à la base cette tentative d'en *savoir plus*, de pénétrer derrière le mensonge et le silence pour posséder totalement la personne, réduire son espace de liberté). Les objets jouent ici un rôle primordial.

A cet égard, la lettre anonyme est un *topos* du genre où ce paradigme indiciel trouve son application la plus systématique --et la plus systématisée--, le récit policier. Si de nombreuses hypothèses génériques ont été lancées sur le texte proustien, à la manière d'un filet qui tenterait d'en quadriller l'étonnante diversité (la *Recherche* comme roman psychologique, comme roman réaliste malgré lui, comme théâtre, comme roman d'apprentissage,...) et bien que l'on soit persuadé de la pertinence de celle qui verrait dans la *Recherche* un roman policier, nous ne la retiendrons néanmoins qu'à *moitié*. En effet, on l'a souligné à de multiples reprises, le roman de Proust est beaucoup trop pluriel pour qu'on tente de le forcer avec une clé unique, et, en outre, en reconnaissant la part qu'il réserve à l'indice, nous le situons dans la mouvance historique d'un modèle plus général, dont le roman policier n'est qu'un élément. Enfin, le récit policier a développé son propre fonctionnement structural et ses propres thématiques, qui ne possèdent pas toujours leur équivalent chez Proust²⁴. Cependant, et dans les limites que nous assignent ces quelques précisions de prudence (parallélisme plutôt qu'identité; convergences locales plutôt que similitude totale; spécificité irréductible des deux textes,...), on ne manquera pas de souligner au passage les analogies qui nous semblent dépasser la part due au paradigme, à la parenté du modèle. Ce sera souvent une question de *forme* (certains objets, comme cette lettre anonyme, sont des indices privilégiés du récit policier), de *formulation* (ou, si

l'on préfère, de vocabulaire: il n'est sans doute pas innocent que les termes d' *"alibi"* , d' *"espionnage"* , d' *"enquête"*... apparaissent chez Proust, précisément lorsqu'il est question de la jalousie amoureuse) ou de *méthode* (ce qui caractérise le roman policier est que la lecture indicielle bénéficie de la rigueur des moyens scientifiques qui la cautionnent, la mécanisent, alors que l'investigation proustienne, pour subtile qu'elle soit, est empirique. Mais on verra que si l'enquête policière fictionnelle ne doit souvent ses succès qu'à la finesse toute empirique du détective --l'on sait en effet que les empreintes digitales ou la graphologie ne mènent jamais à rien: ce serait trop facile, trop peu ludique-- inversement, le jaloux chez Proust a parfois recours à une méthode qui, même personnelle, est plus systématisée que la simple intuition: *"par de telles méthodes d'analyse ou d'électrolyse appropriées", "traiter" l'information...*).

Comme l'a ingénieusement montré Alain Robbe-Grillet²⁵, la jalousie est avant tout un *regard*. Loin cependant d'adopter cette structure minimale où seule subsiste du narrateur absent (qu'il qualifie aussi de "centre vide") cette perception visuelle, le roman de Proust *métatextualise* l'enquête. C'est précisément dans ce commentaire permanent que réside la part située au-delà du paradigme indiciel qui autorise la comparaison avec la pratique policière, plus qu'avec toute autre activité de recherche du secret. Il faut préciser: nous restons au plan unique des objets. En effet, le regard suspicieux, voire paranoïaque, porté sur autrui s'attache tout autant aux gestes, aux langages, aux actes, aux comportements et ce sont là les modèles sociologique, médical ou encore psychologique qui sont mobilisés. Nous ne découpons donc qu'un pan minime du mécanisme conjectural, mais, encore une fois, c'est ce mécanisme global, et à la suite tout le roman qui s'y lisent.

Cette métatextualisation est également une caractéristique de l'esthétique proustienne²⁶ (en cela diamétralement opposée à celle du nouveau roman): Proust théorise, commente toujours. *La Recherche* contient à l'état embryonnaire sa propre critique, et par là anticipe sur bien des réflexions ultérieures des sciences humaines. Ainsi, et bien que certains indices ne soient pas marqués²⁷ (le paillason, le mouchoir de Charlus), il est impossible de séparer la question de l'indicialité des objets de celle de leur lecture indicielle, même si, de cette manière, nous avons conscience de mêler dans ce chapitre deux plans distincts. C'est que principalement le personnage proustien, et en premier lieu le héros-narrateur, pratique une lecture symbolique analogue à celle du lecteur, ou du moins amorçant celle-ci. L'objet est inséparable du regard porté sur lui, qui motive, au niveau du récit, sa fonction.

Cette métatextualisation, ce commentaire convoquent le lexique de l'enquête de police:

"On ne sait jamais si un soupçon ne naîtra pas, car tout à coup on se rappelle une phrase qui n'était pas claire, un alibi qui n'avait pas été donné sans intention²⁸".

Les termes de *"soupçon"*, *"preuve"*, *"espionnage"* sont utilisés pour décrire ou qualifier l'activité du narrateur, et même celui de *"policier"* :

"Je reconnais que dans tout cela je fus le plus apathique quoique le plus douloureux des policiers²⁹".

Mais, commentée ou non, l'essentiel est que cette enquête existe, comme mode d'appréhension du sens, et, pour notre propos, que son regard se pose sur les objets, autrement dit que le roman pointe là, avec toute l'insistance à la fois de la *répétition* --la série: emboîtement paradigmatique et enchaînement syntagmatique-- et du *métalangage*, son mécanisme indiciel et l'indicialité des objets qu'il met en oeuvre. On conçoit en effet, et nous l'annonçons d'emblée, que l'analogie avec le récit policier apparaisse là

également, comme en témoigne la place de la *lettre* dans la texte. Nous sommes ici, il est vrai, aux frontières de l'objet: pour faire partie de l'ensemble des éléments que nous étudions, il faudrait que cette lettre vaille pour ainsi dire dans sa *matérialité* (déchirée, faite de tel papier..., ou encore fétichisée, conservée) plutôt que comme support de signes linguistiques (seconds, puisque écrits). Il reste cependant des cas où elle s'inscrit entre ces deux pôles. Un examen de ces cas limites permet de préciser les caractéristiques du traitement de l'objet par l'investigation amoureuse.

C'est en partie une analogie du regard porté: nous parlions de *lecture*, et le terme s'applique de façon privilégié à la lettre. Mais, on le verra, l'analogie fonctionne aussi en sens inverse: la lecture indicielle de l'objet contamine la lecture "simple" de la lettre. Pareille hypothèse requiert que nous interroguions cette notion de lecture "simple". Qu'entendons-nous par là? Très élémentairement le déchiffrement des signes verbaux écrits, comme véhicule unique d'une information dans un schéma communicationnel (au sens saussurien: transmission d'un message). Précisément, ce n'est pas, du moins pas *directement*, cette lecture-là que développe le regard jaloux à l'endroit des lettres: le sens qu'elles véhiculent n'est que de *surface*, ce qui importe est ce qu'il révèle inconsciemment, les portes qu'il ouvre sur des intentions ou des sens cachés dont il procède: la lettre est *lue* comme l'objet. C'est-à-dire que l'information recherchée prioritairement par l' "enquêteur" jaloux³⁰ n'est pas issue de ce déchiffrement verbal, mais d'indices parallèles. Lecture indicielle, donc en quelque sorte indirecte: soit l'information provient d'une confrontation avec un autre sens, fait, objet (toute discordance étant dans ce cas interprétée), soit elle est atteinte d'une manière déviée (et, nous allons le voir, par l'élimination d'obstacles), soit même, cas extrême, la lecture verbale passe à ce point au second plan qu'elle finit par disparaître (la lettre n'est pas lue) au profit de sa matérialité, considérée dans son potentiel de révélation.

De tels constats appellent la précision par l'exemple, et sans doute est-il temps d'examiner quelques lettres, situées dans ce contexte de suspicion amoureuse. Une d'entre elles a déjà été citée, celle, anonyme, adressée à Swann. "Citée" est le mot: chez Proust lui-même, ce n'est qu'un compte rendu qui nous est offert. Première disparition, même si elle est partielle, du signe verbal initial. Proust ne joue pas ici le jeu du roman épistolaire³¹, ne reproduit pas la lettre (ou, --pour éviter l'illusion référentielle--, ne l'*écrit* pas comme si elle émanait d'une autre voix, d'un autre énonciateur que le narrateur). En outre, ce qui est l'objet d'une investigation est une absence plutôt qu'une présence: la lettre est anonyme, qui a pu l'écrire? Le signe est ainsi retourné vers (contre) son émetteur, il est lu comme *trace* et non comme sens immédiat. Il est interrogé dans sa contiguïté passée avec son destinataire: en remontant le long du porte-plume, quelle main se dessine derrière la lettre? Cette sémiotique de la trace est, nous allons le voir, particulièrement à l'oeuvre pour les objets, et elle y apparaît d'ailleurs, même si c'est en partie seulement, la lettre.

En fait, si le sens des mots n'est pas le point de départ d'une investigation, c'est qu'il est déjà lui-même *révélation*. L'anonyme révèle à Swann un pan caché de la vie d'Odette: une fois découvert, celui-ci n'a presque plus aucun intérêt pour l'intelligence ou pour la jalousie. Pour l'*intelligence*, il y a indéniablement un caractère ludique --morbide mais réel-- dans la quête du sens; exposé, avoué, le secret ne s'offre plus qu'à l'opération, ingrate et nécessaire, de la vérification (Swann va se renseigner dans les bordels, le narrateur fouille de façon posthume la vie d'Albertine, envoie Aimé à Balbec récolter des confirmations,...); l'enquête perd son côté douloureusement gratifiant en ne pouvant se poursuivre plus avant. Pour la *jalousie*, celle-ci en effet s'auto-entretient, s'auto-alimente, mais de façon indéfiniment insatiable (du moins avant la phase d'oubli). Elle engendre une curiosité infinie, qui n'annexe une certitude que pour la prolonger en interrogation nouvelle. On ne parlera pas, à proprement dit, de masochisme, même si

deux caractéristiques l'y apparentent certainement: la douleur comme son propre remède (c'est pour atténuer une souffrance que le jaloux poursuit des recherches qui ont pour effet de l'aggraver) et une forme de complaisance inévitable.

Enfin, ainsi que nous l'avions noté, la lettre anonyme s'avère un des topoï du roman policier, où elle fonctionne couramment, au même titre que les objets, en tant qu'indice. Ici aussi, l'analogie s'impose: pour des raisons de suspens évident, le récit ne peut révéler trop tôt de façon explicite une signification capitale (plus encore pour le récit policier, puisqu'elle est pour ainsi dire unique et qu'elle charpente tout le récit, au contraire de la *Recherche*, où les procès herméneutiques sont, on l'a vu, aussi innombrables qu'enchevêtrés). L'incertitude (fragilité du témoignage humain, polysémie de toutes les situations, lacune de la vision ou de l'analyse, complexité psychologique de l'individu) est ainsi instaurée chez Proust en dispositif narratif: les enseignements indiciels sont en concurrence (en juxtaposition) permanente avec ceux du contenu explicite. Le sens proposé par l'objet (symbolique ou indiciel) atténue ainsi parfois un sens plus direct attribué à un énonciateur humain. C'est cette perpétuelle ambivalence du sens jamais arrêté qui est à l'oeuvre ici dans la lettre, à la fois objet matériel et véhicule de signes du langage.

Autre lettre importante dans notre perspective, celle, adressée à Forcheville, qu'Odette demande à Swann de poster:

"Il la tenait dans sa main. Il se disait: "Si je voyais ce qu'il y a dedans, je saurais comment elle l'appelle, comment elle lui parle, s'il y a quelque chose entre eux"⁶²."

Il s'agit ici d'une lecture du contenu: il suffit d'ouvrir l'enveloppe et de lire la lettre pour apprendre le secret. Mais celui-ci est approché une nouvelle fois d'une manière indicielle, à la fois par le geste et par la méthode:

"Il rentra chez lui en quittant la poste, mais il avait gardé sur lui cette dernière lettre. Il alluma une bougie et en approcha l'enveloppe qu'il n'avait pas osé ouvrir. D'abord il ne put rien lire, mais l'enveloppe était mince, et en la faisant adhérer à la carte dure qui y était incluse, il put à travers sa transparence lire les derniers mots (...) Il maintint immobile la carte qui dansait dans l'enveloppe plus grande qu'elle, puis, la faisant glisser avec le pouce, en amena successivement les différentes lignes sous la partie de l'enveloppe qui n'était pas doublée, la seule à travers laquelle on pouvait lire. Malgré cela il ne distinguait pas bien³³."

Swann finira par lire cette lettre jusqu'au bout par ce moyen, et c'est bien son contenu qui l'informe, même si c'est déjà de façon indirecte, par déductions et supputations: une formule finale très froide l'amène à conclure qu'il n'y a pas lieu d'être jaloux de Forcheville, qu'il n'y a rien entre Odette et lui. Mais on décèle ici le montage de Proust: si nous avons ici accès au contenu de la lettre (et encore, partiellement, une seule phrase étant reproduite textuellement) c'est qu'il est toujours énigme et non déjà révélation, point de départ et non terme. Cette lettre est en effet le lieu d'une ambivalence: une formule fait penser à l'absence de relations amoureuses, tandis qu'une autre laisse entrevoir l'hypothèse inverse:

"Et pourtant, s'il n'y avait rien entre Odette et Forcheville, pourquoi n'avoir pas ouvert tout de suite, pourquoi avoir dit "J'ai bien fait d'ouvrir, c'était mon oncle"; si elle ne faisait rien de mal à ce moment-là, comment Forcheville pourrait-il même s'expliquer qu'elle eût pu ne pas ouvrir?³⁴"

De fait, la lettre est lue pour ainsi dire de manière indicielle, non comme aveu mais comme témoignage.

Précisément, la technique qui permet sa lecture participe elle aussi d'une certaine indicialité, l'apparente aux objets que nous allons décrire. Pourquoi, en effet, Swann

n'ouvre-t-il pas cette enveloppe? Délicatesse, sans doute, à l'image de la noblesse morale du personnage. Mais surtout ludisme de Swann et, au-delà, finesse de Proust. Le geste le plus simple --le plus fruste-- serait de déchirer cette enveloppe; degré zéro de l'acte herméneutique, qui est toujours une "ouverture" de l'objet pour exposer au jour le secret qu'il renferme, c'est aussi une solution narrative bien pauvre, qui réduirait la subtilité de l'enquête de Swann (complexité psychologique du personnage) à un geste de voyeurisme trop facile et surtout empêcherait Proust d'émblématiser là une formule d'accès au sens qui est celle de toute la *Recherche*. Imaginons-nous un instant dans *Jacques le Fataliste* : Swann *pourrait très bien* ouvrir l'enveloppe. Le résultat serait le même, puisqu'il finit par lire toute la lettre. Pourquoi dès lors Proust a-t-il recours à ce dispositif plus complexe, là où il ne s'impose pas vraiment, puisque si l'objet courant nécessite ce type d'approche indirecte (le sens qu'il permet d'atteindre par contiguïté ou symbolisme est beaucoup plus diffus, beaucoup moins actualisé qu'au moyen de signes du langage), la lettre offre l'avantage de l'évidence des mots? Par *contamination* du regard porté sur les objets, ou, plus exactement, parce que tous deux participent d'un même paradigme de l'indice qui s'affirme même là où semblerait prévaloir une solution plus simple.

C'est le geste du détective et, derrière, celui du sémiologue que l'on reconnaît dans cette lecture déviée, ce regard par transparence, encore soulignés par leur difficulté: "*Malgré cela il ne distinguait pas bien*". Ce geste, de plus, est particulièrement symbolique: c'est celui de l'*éclairage*, auxiliaire du regard, qui, métaphoriquement (au départ, métonymiquement) en exprime l'acuité. De même, tout cet agencement est symbolique, il reconstitue le modèle complet de la lecture de l'objet: face matérielle du signe (l'enveloppe) dont il faut fracturer le silence apparent pour atteindre son message (la lettre), et ce au moyen d'une interrogation (la lumière) et d'un trajet dévié (la transparence).

Ainsi, même --cas extrême-- sans être lue, c'est-à-dire comme objet, la lettre est instaurée en potentiel de révélation:

"Pendant qu'elle dormait, je me disais que toutes ses lettres étaient dans la poche intérieure de ce kimono où elle les mettait toujours. Une signature, un rendez-vous donné eût suffi pour prouver un mensonge ou dissiper un soupçon³⁵".

Nouveau contenant (la poche, puis le kimono) enfermant un sens prêt à être questionné. Mais le narrateur confesse n'avoir jamais ouvert ces lettres. C'est que leur contenu, il s'en rend compte, importe peu, puisqu'il ne mettra pas un terme à la jalousie; puisque, également, c'est trop facile, trop peu satisfaisant pour l'esprit, puisqu'enfin le signe verbal n'offre jamais de solution définitive, parce que trop contrôlé, trop conscient. Le sens ne s'échappe que de zones latérales minimales où l'individu ne se surveille plus: le geste, le lapsus, la gaffe, l'*objet* (souvent accessoire), le *détail*. En outre, et même si la déduction (ou l'induction) issue des leçons des objets est sans doute la plus directe, un signe demande toujours sa confirmation par un autre, confirmation qui, chez Proust, n'est jamais totale: le sens rebondit indéfiniment. Mais l'abandon du narrateur n'est que passager, et l'investigation reprend vie dès l'instant suivant. S'il s'arrête ici, ce n'est pas que par délicatesse (le narrateur est bien moins scrupuleux que Swann à cet égard), mais aussi par insécurité du voyeur qui partage le même espace, la même chambre que son spectacle et celui auquel il le dérobe, et enfin par découragement face à la potentialité de l'évidence immédiate.

Proust utilise souvent la métaphore des instruments d'optique pour définir son écriture:

"Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au "microscope" quand je m'étais au contraire servi

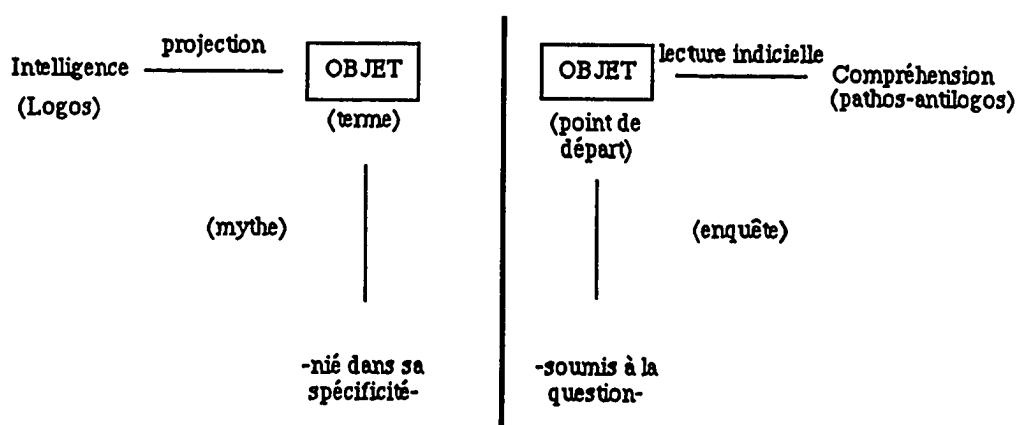
d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance et qui étaient chacune un monde³⁶”.

C'est ici l'image de la loupe³⁷ du détective qui s'impose. Mais celle d'un détective *sélectif* qui, trop subtil, garderait de façon permanente cet instrument rivé à l'oeil, méconnaissant de ce fait les sens trop manifestes pour ne plus apercevoir que les détails et négliger les évidences. Celles-ci, en effet, apparaissent toujours piégées, en menace d'inversion permanente (nous le constaterons encore plus loin en nous intéressant aux maisons de passe chez Proust). L'amateur de lois générales (la rêverie sur les Guermantes, sur Gilberte...) s'est fait entomologiste, mais paradoxalement pour mieux étudier ces lois, ces *“vérités”* qui sont *“chacune un monde”* : le microscope est un adjuvant du télescope, comme le détail est révélateur de généralités.

Le geste du détective que nous reconnaissons chez le jaloux proustien n'est possible que grâce à une certaine expérience qui développe et affine l'intuition, car, selon Ginzburg, c'est bien de ce mode de connaissance qu'il s'agit: “On n'apprend pas le métier du connaisseur ou du diagnostiqueur en se bornant à mettre en pratique des règles préexistantes. Dans ce type de connaissance entrent en jeu (comme on dit habituellement) des éléments impondérables: l'odorat, le coup d'oeil, l'intuition³⁸”. L'intelligence ou la bonne volonté ne suffisent pas, il faut l'expérience. Cette distinction s'apparente à celle, établie par Gilles Deleuze, entre le Logos (raison, logique, intelligence à priori³⁹) et l'Antilogos (expérience, intuition, intelligence à postériori). L'intuition du détective proustien révèle la faillite du Logos: le personnage épris de connaissances générales ne peut y accéder par la réflexion pure (“où toutes les facultés s'exercent volontairement et collaborent sous la présidence de l'Intelligence, pour lier ensemble l'observation des Choses, la découverte des Lois, la formation des Mots, l'analyse des Idées, et tisser perpétuellement ce lieu de la Partie au Tout et du Tout à la Partie⁴⁰”) mais au contraire la

vérité réside dans le détail, le contingent et non pas “dans les images claires et les idées manifestes de l'intelligence⁴¹”. Tant que le narrateur restera soumis au Logos, il ne sera pas écrivain, il n'aura accès qu'aux apparences, qu'aux mythes. Le geste de l'écriture lui-même, chez Proust, est lié à celui de l'enquêteur, en ce qu'ils participent tous deux d'un même modèle épistémologique ou sémiologique où la notion de *signe* remplace celle d'*idée*. Le Logos néglige l'objet dans sa spécificité, il ne l'aborde que sous l'angle apriorique de la projection, il n'y voit qu'une toile de fond prête à accueillir l'image surcodée et univoque de la rêverie. Mais, chez Proust, il est manifeste que c'est la toile elle-même qui porte le sens, et que le fait qu'elle soit usée ou neuve, chère ou bon marché (on renvoie une nouvelle fois au paillason) est plus révélateur de la vérité que la rêverie qu'on y projette et qui la méconnaît.

C'est donc bien de deux types de regard qu'il s'agit: l'un qui projette le sens sur l'objet, l'autre qui l'en extrait:



Ce dernier regard⁴², à postériori, se systématisé, mais de façon empirique: l'intuition se mécanise en *méthode*. Si l'on sent poindre dans ce terme un retour du Logos, ce n'est que de façon subordonnée, auxiliaire et localisée, comme réorganisation

de données issues de l'expérience et non de la pensée. La pensée nie l'objet, l'expérience vit au sein d'un univers de significations qu'il produit et jalonne.

Au reste, la méthode que nous évoquons exhibe son caractère d'adjuvant, puisqu'elle n'est jamais qu'accentuation du regard initial et expression de son caractère indirect: l'éclairage (la bougie de Swann) ou le grossissement (la loupe). Cette loupe du détective à laquelle nous faisons allusion apparaît effectivement dans le roman, lorsque le narrateur examine des *bagues* oubliées chez lui par Albertine. Sur celles-ci, il y a un dessin à déchiffrer:

"Je haletais tandis que Françoise allait chercher ma loupe, je demandai à Françoise de me montrer l'aigle sur la bague au rubis, elle n'eut pas de peine à me faire reconnaître les ailes, stylisées de la même façon que dans l'autre bague, le relief de chaque plume, la tête⁴³".

Plusieurs remarques sont appelées par cet extrait. en premier lieu, on insistera une nouvelle fois sur la série, la disposition syntagmatique d'éléments: ce passage est relié à une autre séquence qui l'annonce, qui en est la "fonction". Ces bagues sont en effet présentées plus haut, remarquées par le narrateur *en passant*:

"Encore une nouvelle bague Albertine. Votre tante est d'une générosité!" – "Non celle-là ce n'est pas ma tante, dit-elle en riant. C'est moi qui l'ai achetée, comme, grâce à vous, je peux faire de grandes économies⁴⁴".

Encore faut-il qu'il y ait eu, pour autoriser la découverte, un geste d'ouverture, d'exposition: la bague n'est entrevue que parce qu' *"Elle ôta un instant son gant"*. Nappes concentriques qui enveloppent l'objet herméneutique, dispositif gigogne de contenants opaques à percer pour l'atteindre,... Ce dispositif rappelle le tableau d'Elstir que nous avons étudié dans notre troisième chapitre...

Les objets sont donc précédés d'une première mention, où le secret est posé: *"je ne peux pas distinguer les ciselures autour du rubis, on dirait une tête d'homme grimaçante. Mais*

*je n'ai pas une assez bonne vue*⁴⁵. Question qui présuppose sa réponse, mais en même temps l'oriente symboliquement: pourquoi, sur une bague jugée superbe, une tête d'homme grimaçante? D'emblée surgit une ambivalence: la grimace rompt l'isotopie esthétique, elle intrigue. On peut donc postuler en elle un indice qui attend, outre la levée de l'indistinction, une isotopie qui l'intègre. Et, en lisant la tête grimaçante comme symbole, on supposera un secret pénible contenu en germe dans la bague.

Dès lors, certains éléments constitutifs de la séquence de réapparition des objets sont *prévisibles*, la progression du sens est partiellement induite de leur première occurrence: focalisation descriptive ou, si l'on veut, précision de la vision, révélation douloureuse,...

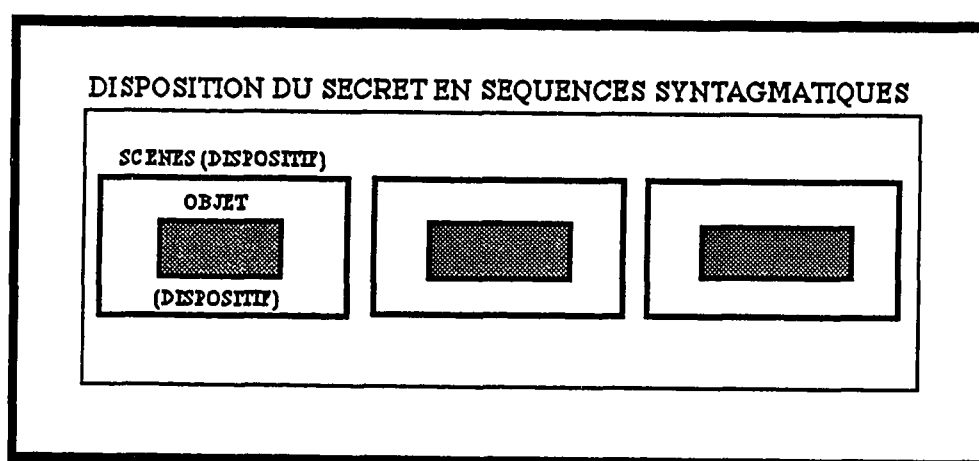
Deux bagues, deux séquences narratives où elles apparaissent toutes les deux: la méthode du détective sera ici celle de la *confrontation*. Confrontation des deux bagues: supposées différentes, elles apparaissent semblables:

*"Monsieur veut rire, elles sont pareilles, sauf le rubis qu'on a ajouté sur l'une, il y a le même aigle sur les deux, les mêmes initiales à l'intérieur..."*⁴⁶.

Confrontation des deux séquences: dans la première, on l'a vu, Albertine attribuait aux deux bagues des provenances différentes. Confrontation de tous ces facteurs, pour conclure qu'Albertine a menti sur le nombre des donateurs, et, par conséquent, sur leur identité: si la tante d'Albertine n'a pas acheté les deux bagues, comme l'affirme la jeune fille, elle n'en a achetée aucune, puisque leur provenance est la même. La réflexion pour l'autre bague est identique. Et si Albertine a menti sur cette provenance, c'est qu'elle a quelque chose à cacher à cet endroit...

On le voit, le cheminement est digne d'un Sherlock Holmes ou d'un Hercule Poirot. Mais c'est aussi, au-delà de l'investigation portée sur les objets, le dispositif narratif de leur position *en texte* qui s'auto-désigne ici, puisque la révélation du secret est issue d'un

examen du procès herméneutique lui-même. Autrement dit, la disposition des éléments est interrogée autant que ces éléments. Elle s'interroge elle-même, comme si Proust voulait réinvestir son montage de contingence, comme s'il était fortuit et oublié (maintien de l'illusion référentielle). Réflexivité, donc, du procès herméneutique, qui ne se contente pas de relier des séquences dans un rapport de progression, mais tire des enseignements de cette progression qui le constitue, et s'analyse en tant que procès.



La méthode de la confrontation des objets, comme auxiliaire de leur lecture indicielle, est extrêmement fréquente dans la *Recherche*: superposition imparfaite, comme pour ces cartes postales envoyées par Albertine de Balbec⁴⁷ et qui n'arrivent qu'après un délai anormal; ou au contraire superposition trop parfaite, et par là suspecte,

entre les cartes envoyées de Versailles par Albertine et le témoignage parallèle du chauffeur chargé de la surveiller:

"les cartes postales de Versailles (...) me donnaient une impression un peu désagréable, chaque fois qu'en rangeant des papiers mes yeux tombaient sur elles. Et je songeais que si le mécanicien n'avait pas été un si brave homme, la concordance de son deuxième récit avec les "cartes" d'Albertine n'eût pas signifié grand-chose⁴⁸".

Pareil constat présuppose l'insuffisance d'un seul type de signes pour atteindre la vérité, et la nécessité de leur assemblage, de leur mise en regard, de leur convergence. Complexité de la lecture, qui, pour Proust, répond à une complexité de la réalité elle-même: aucune situation, aucun indice, aucun sens ne sont univoques et c'est précisément lorsque l'analyse du narrateur participe de l'illusion contraire qu'elle mène au mythe et à l'erreur. Pour utiliser ici encore le vocabulaire de l'enquête, on dira qu'il faut "réunir un faisceau de preuves".

Mais le jeu se complexifie, puisque, conscient du mode de lecture de l'enquêteur, le "coupable" tente de le piéger en lançant l'investigation sur de fausses pistes; sachant que le jaloux interroge les signes, le coupable en laisse de *faux* dans son sillage. Ainsi les cartes postales en provenance de Balbec que nous mentionnons plus haut:

"Je les avais achetées d'avance, données au mécanicien avant qu'il me dépose à Auteuil, et puis ce veau-là les a oubliées dans ses poches au lieu de les envoyer sous enveloppe à un ami qu'il a près de Balbec et qui devait vous les réexpédier⁴⁹".

Dans l'espace romanesque, donc, s'élaborent progressivement plusieurs manières conjointes d'approcher les choses⁵⁰ et ce commentaire où sont sertis les objets apparaît fréquemment comme un constituant essentiel du tissu narratif; ainsi que le notent Lucette Mouline ou Serge Serodes, la luxuriance, le foisonnement de la phrase proustienne sont

souvent motivés par une multiplication boulimique des points de vue sur l'objet, une volonté de contrôle du réel, d'épuisement de toutes ses significations:

“Ainsi la phrase longue, sinueuse de Proust devient-elle l'outil obligé pour recueillir dans ses cadences les multiples facettes de l'objet assailli par la conspiration des sens. Mais, loin d'être alourdie, cette phrase pourtant longue s'enlace impétueusement autour de l'objet, exhaustive et violente, toujours prête à ressurgir pour saisir dans son déploiement infini la moindre parcelle de réel qui aurait pu s'esquiver devant l'inquisition des sens⁵¹”.

Le regard qui fouille la consistance du réel, qui prend la mesure des objets développe, comme on a déjà eu l'occasion de le signaler, le discours --la métaphore-- de l'éclairage: ainsi lorsque Françoise, choisissant cet instant pour *“confondre”* le narrateur allongé auprès d'Albertine, et réalisant le geste tout policier de l'espionnage (*“étant à écouter à la porte ou même à regarder par le trou de la serrure⁵²”*) allié à celui de la perquisition, entre brutalement dans la chambre, *“portant une lampe”* :

“En ce moment tenant au-dessus d'Albertine et de moi la lampe allumée qui ne laissait dans l'ombre aucune des dépressions encore visibles que le corps de la jeune fille avait creusées dans le couvre-pieds Françoise avait l'air de la “Justice éclairant le Crime⁵³”.

A cette lumière (elle-même objet: on constate une forte récurrence dans la *Recherche* d'instruments porteurs de lumière, comme par exemple la bougie de Swann, outil de lecture) qui interroge l'objet dans ses moindres détails révélateurs, s'ajoute en complément et comme participant du même mécanisme global une véritable écriture de la *trace*. Les plis dans le couvre-pieds distingués avec une précision accusatrice renvoient en effet par contiguïté et causalité à la présence passée des corps, à une connexion entre ceux-ci et l'espace marqué sur l'objet. Le geste “élevé” de Françoise ne l'est pas qu'au plan moral, où Proust la transforme en véritable allégorie (et l'éclairage d'aspect très pictural a sans doute sa part dans cette correspondance) mais aussi à un autre plan symbolique: Françoise et sa lampe surplombent bien la scène, se donnent la hauteur d'un

regard enveloppant la totalité des objets afin qu'aucun de leurs messages n'échappe à l'Inquisition, si l'on nous permet à notre tour de proposer une nouvelle allégorie de ce spectacle.

Cette thématique de la trace imprimée sur l'objet, et, au-delà, de l'objet lui-même comme trace, rappelle l'expression de Michel Butor: "Les objets sont ainsi les fossiles de la réalité humaine⁵⁴". De même, une nouvelle fois, le terme de "fossile" renvoie à une activité de recherche et de questionnement du détail, et donc à ce paradigme indiciel reconstitué par Ginzburg. Si nous nous intéressons ici au lexique mobilisé par l'acte révélateur de Françoise, on constate là encore que ce sont les domaines policier et judiciaire qui sont privilégiés, tel que le montre le choix de l'allégorie: *"Justice éclairant le Crime"*. Ailleurs, Françoise sera entomologiste:

"Tout ce qu'elle arrivait à savoir aurait pu stupéfier à aussi bon droit que l'état avancé de certaines connaissances chez les Anciens, vu les moyens presque nuls d'information qu'ils possédaient (...) C'est ainsi que de nos jours encore les plus grandes découvertes dans le monde des insectes ont pu être faites par un savant qui ne disposait d'aucun laboratoire, de nul appareil⁵⁵".

C'est que Françoise elle aussi pratique la lecture indicelle comme expression d'un certain "réalisme paysan⁵⁶". Il y a d'ailleurs là une *leçon sociale* du texte, qui recoupe une évolution historique et épistémologique: pendant longtemps, l'étude du détail a été disqualifiée, au profit de la constitution de lois générales⁵⁷. Cette disqualification se double de considérations sociales, le savoir dévalorisé étant l'apanage des classes dites inférieures (ce "réalisme paysan" dont nous parlions), représentées ici par Françoise. A ce mode de connaissance à la fois empirique et traditionnel des couches populaires s'oppose l'intelligence positiviste qui recherche les constantes universelles (le Logos de Deleuze) sans s'abaisser à l'examen de symptômes ou de détails superficiels⁵⁸ (et objets

de connotations morales négatives), ainsi que la rêverie du narrateur, d'un symbolisme délicat mais aveugle. Mais, au fil du récit, Proust dialectise cette opposition, en nuancant ses termes. En effet, il propose une revalorisation du savoir en germe chez Françoise, par la pratique de la part du narrateur de déductions analogues. Certes, cette revalorisation n'est pas univoque, elle ne se fait pas à n'importe quel prix: les conclusions de Françoise sont beaucoup trop frustes et massives, manquant parfois de finesse, et, en outre, elles sont entachées de préjugés solides et indéracinables qui sont l'équivalent chez elle du mythe social chez le narrateur. Parallèlement, Proust montre les limites des tenants officiels --socialement bien mieux classés-- du savoir symptomatologique. Un fait en effet pourrait étonner dans la *Recherche*: la disqualification constante des médecins. L'épisode de la mort de la grand-mère est ainsi l'occasion d'un carnaval molièresque où se succèdent, dans des rôles douloureusement ridicules, divers médecins incompetents. Pourquoi donc, pour Proust, discréditer l'activité du diagnostiqueur, alors que celle-ci ressortit, en tant que summum institutionnel, du mode d'approche épistémologique qu'il valorise? Précisément parce que rien n'est jamais arrêté chez Proust, rien n'est jamais univoque, et que le jugement des médecins, s'apparentant par là à celui de Françoise, est trop systématique, trop dogmatique pour un mode de savoir qui demande autant de nuances, pour un univers si complexe de significations entremêlées où se côtoient dans le même terme les contraires les plus absolus. Aussi, si, chez Françoise, l'intention est sauvée au détriment de l'insuffisance de la méthode, c'est, chez les médecins, l'autorité de la méthode, sa confiance en elle-même qui est affirmée comme inopérante. La volonté de lire le signe et l'utilisation du type d'analyse le plus approprié ne suffisent pas pour le lire *bien*, pour aboutir à la vérité, si elles se montrent restrictives: chez Proust, tout ce qui est réduction de la pluralité, de la polysémie, à un schème unique et trop plein est même condamné, quelle que soit la sphère sociale où il s'exerce.

On reconnaîtra là un mécanisme d'*inversion*: Françoise apparemment perpétuellement dans l'erreur se voit rehaussée dans la valeur de certains de ses jugements, tandis que les médecins, habituellement considérés comme maîtres de l'activité d'interprétation (diagnostic) des signes (symptômes) se voient incapables de démêler l'enchevêtrement des sens. Inversion qui contient, à un échelon réduit, une inversion interne: c'est le médecin le moins intelligent, Cottard, qui se montre le meilleur diagnostiqueur...

Cette inversion participe également d'un mécanisme d'*uniformisation sociale*: en rapprochant les sphères opposées où gravitent respectivement --et incompatiblement, à priori-- Françoise et les médecins, ce ne sont pas seulement les modèles épistémologiques qui occupent les deux termes d'une relation supposée antinomique que Proust rapproche, mais aussi leurs contextes sociaux: Françoise, à son niveau, reproduit la même structure -- les mêmes contradictions-- que le "professeur E" ou le "spécialiste X" consultés lors de l'agonie de la grand-mère. Françoise, d'ailleurs, à cette occasion, propose son propre diagnostic et sa propre cure, caricatures parfaites de ceux des médecins:

"Elle aurait dû se soigner radicalement dès le début." Elle ne préconisait pas un genre de cure plutôt qu'un autre, pourvu que cette cure fut radicale⁵⁹".

Uniformisation sociale, donc, puisque le même se révèle glissé dans le contraire, et que la stratification des valeurs ne correspond plus à un étagement socio-culturel figé, présent d'*avance*. Dans le système proustien, on le verra dans un autre chapitre, la qualité d'un individu, qui prime sur sa naissance, est issue de son aptitude à la nuance: le bon décodeur est celui qui reconnaît la polysémie du signe, l'aspect plurivoque du réel⁶⁰. C'est également une forme de tolérance, car une acceptation de l'Altérité: l'objet est perpétuellement *autre* et il faut le lire comme tel, non le réduire à un sens unique en le limitant à son ustensilité ou en l'investissant d'un symbolisme restreint.

Enfin, et pour conclure momentanément, on soulignera à nouveau la convergence de l'ensemble des personnages autour de ce point commun, capital:

“tous les personnages proustiens manifestent à l'égard des choses une attention soutenue, voire une espèce de myopie. Il n'est que de rappeler le soin méticuleux de la grand-mère qui, à travers sa folie retrouve le geste précis et minutieux à l'égard de la moindre chose, pour souligner combien le personnage proustien est fasciné par le détail de l'objet⁶¹”:

“Nous n'eûmes que le temps de saisir ma grand-mère, elle soutint contre ma mère une lutte presque brutale, puis vaincue, rassise de force dans un fauteuil, elle cessa de vouloir, de regretter, son visage redevint impassible et elle se mit à enlever soigneusement les poils de fourrure qu'avait laissés sur sa chemise de nuit un manteau qu'on avait jeté sur elle⁶²”.

* * *

L'objet se trouve, on l'a remarqué dans notre premier chapitre, sur l'axe de la communication. L'article d'Abraham Moles, paru dans la revue *Communications* et auquel nous faisons référence à ce même endroit, insistait sur cette notion de vecteur de significations, capitale en ce qui concerne les objets. Transmission du sens, donc, mais qui trouve son comble dans la transmission de l'objet lui-même: c'est le geste de l'échange qui se profile ici en arrière-plan.

“L'objet est (...) occasion de *contact humain inter-individuel*. Au lieu d'envoyer un télégramme, on peut envoyer un bijou, porteur de messages fonctionnels et symboliques. L'objet est plus ou moins personnalisé, plus ou moins signé, moins par le créateur que par son expéditeur. Il y a un langage des cadeaux et une activité personnelle liés à la spécificité à l'intérieur d'un *display*, d'un assortiment qui constitue un objet de choix pour l'ethnologue contemporain, en passant du kula et du potlach évoqués par Baudrillard, à des mécanismes de relation plus ou moins subtils⁶³”.

Echange du message qui est réalisable par un objet inerte (tout objet est porteur de sens) auquel cas c'est la signification seule qui est transmise, mais aussi, dans certaines circonstances, échange du message qui s'accompagne d'une mobilité de l'objet, d'un changement de possesseur. A priori, ce sont deux cas différents, en ceci que le geste du cadeau est particulièrement ritualisé, et vaut surtout comme geste: selon la maxime habituelle, “c'est l'intention qui compte”. En outre, on n'offre pas n'importe quoi à

n'importe qui dans n'importe quelle situation: il y a un code du cadeau qui se superpose au sens premier de l'objet. Ce code, comme tout code, est sélectif, restrictif, quant au nombre des objets, puisque *tout* n'est pas susceptible d'être offert (et un sentiment d'absurde ou de surréalisme qui surgit à imaginer certains dons témoigne de la violence -- toute arbitraire-- de la culture) mais aussi quant à leur sens, car le cadeau isole certains sèmes de l'objet (et même, selon Jean Baudrillard, les *crée* ⁶⁴) en niant d'autres sèmes potentiels. C'est donc surtout l'arbitraire régissant le système de l'échange qui frappe ici.

Cependant, ces objets offerts restent justiciables de notre type d'analyse, à condition d'en bien préciser la démarche. On l'a noté, l'objet est inséparable du *geste* sur l'objet, et la signification est fréquemment issue de leur convergence. Il nous faudra donc nous pencher brièvement sur les intentions dont ce geste de l'échange procède et sur les conséquences qu'il détermine. Nous sommes là il est vrai aux frontières de l'anthropologie et, pour éviter des considérations qui sortent de notre cadre et qui nous éloigneraient des relations amoureuses, on renverra aux travaux de Marcel Mauss⁶⁵ et de Georges Bataille⁶⁶, notamment sur le potlatch et la notion de dépense.

Mais, même soumis à ce geste sommairement décrit de l'échange, l'objet offert reste un objet de roman, et, comme tel, peut être lu à la fois comme symbole et comme noeud d'un ensemble de relations avec d'autres objets du roman. Ceci d'une façon plus claire encore peut-être que ces autres objets, puisqu'il exhibe sa valeur de *message*.

Quant à la subordination à un système culturel contraignant, ce n'est ici aussi qu'une caractéristique qui participe du fonctionnement des objets --signes en général, caractéristique rendue plus manifeste ici par l'évidence de l'arbitraire qui préside à l'attribution des significations. On admettra donc ces objets au sein de l'ensemble qui nous occupe.

Pourquoi parler ici en particulier de ce type d'objets? Parce qu'il semble être privilégié par les relations amoureuses, qui répondent là à un code sentimental, mais aussi à un code social. Celui, de bienséance, qui assigne à l'amant une certaine prodigalité à l'égard de sa maîtresse et celui, en dépendance directe du statut social, qui dicte un comportement orienté par une disproportion, une différence de classe. En effet, il est très fréquent chez Proust que les personnages masculins dirigent leurs désirs vers des femmes (ou des hommes: Morel pour Charlus) de classes inférieures: Albertine pour le narrateur, Odette pour Swann, ou encore, pour tous deux, de petites ouvrières, blanchisseuses, laitières... Plusieurs raisons à cela: pour le jaloux, s'attacher par l'argent la fidélité de l'être aimé⁶⁷, mais aussi pour Proust, se donner le prétexte à un panorama social le plus complet possible, et qui envisage le plus de configurations théoriques à l'intérieur de milieux définis. On dégagera là un premier parallélisme très simple: l'échange de sentiments s'accompagne d'un échange d'objets; les objets *marquent* la relation, la soulignent, la matérialisent, l'*objectivent*⁶⁸.

Ces objets-marqueurs d'une appartenance fonctionnent symboliquement: fétichisés, ils disent la présence de l'être aimé, le remplacent de façon métonymique ou synecdochique, tel le chrysanthème conservé par Swann ou ces cadeaux offerts par Gilberte au narrateur:

"Avec autant de plaisir que les pages qu'il (Bergotte) avait écrites sur Racine, je regardais le papier fermé de grands cachets de cire blancs et noué d'un flot de rubans mauves dans lequel elle me les avait apportées. Je baisais la bille d'agate qui était la meilleure part du cœur de mon amie, la part qui n'était pas frivole, mais fidèle, et qui bien que parée du charme mystérieux de la vie de Gilberte demeurait près de moi, habitait ma chambre, couchait dans mon lit⁶⁹".

Dire la personne entière, mais aussi en présenter une image séduisante, remplacer l'expression verbale ou physiologique:

"Pour l'instant, en la comblant de présents, en lui rendant des services, il (Swann) pouvait se reposer sur des avantages extérieurs à sa personne, à son intelligence, du soin épuisant de plaire par lui-même⁷⁰".

Enfin, marquer la personne du sceau qui affirmera aux yeux de tous sa dépendance, comme lorsque le narrateur offre robes de Fortuny, "toqué" et "volle" à Albertine, Swann une "rivière de diamants" à Odette, Saint-Loup un "collier" à Rachel.

Il n'y a donc pas très loin de cette dépendance cultivée à une forme de vénalité ("Alors, tout d'un coup, il se demanda si cela, ce n'était pas précisément l' "entretenir⁷¹"), comme nous le constaterons ailleurs. Y échappe apparemment --mais, là aussi, nous aurons l'occasion d'y revenir-- le personnage de Gilberte. En effet, de statut social égal au narrateur, elle pratique la réciprocité du don: les fleurs et cadeaux du narrateur ont pour réponse la plaquette de Bergotte, le portefeuille, la bille d'agate. Par contre, dans les conceptions sociales de Françoise, il est choquant qu'Albertine n'agisse pas de même:

"elle était indignée qu'Albertine ne pratiquât pas la réciprocité. J'en étais arrivé à être obligé d'inventer de prétendus cadeaux faits par celle-ci et à l'existence desquels Françoise n'ajouta jamais l'ombre de foi⁷²".

Ainsi, les trajets matérialisés par les objets dessinent-ils un *système social*, tracent-ils un écheveau reliant différentes couches de la société et, par là, jouent-ils un rôle capital dans la constitution et la présentation (l'objectivation) du système des personnages. Ils remplissent de cette manière une fonction individualisante, définissant par leur convergence et les axes d'opposition qu'ils permettent de dégager les différents membres du personnel proustien. Mais ils sont également facteur d'analogie, et ce au-delà de leur inclusion dans cet ensemble, leur appartenance à ce système n'étant rendue possible que par l'existence de points de rencontre entre ces différents objets. Ces éléments de parallélisme nous intéressent également, en ce qu'ils semblent une nouvelle fois enblématiser un trait fondamental de la thématique amoureuse chez Proust.

Les points de rencontre qui nous intéressent ici ne sont pas, on vient de le souligner, à chercher dans leur nature de cadeaux, puisque celle-ci était définitoire du corpus d'objets étudiés et que faire retour sur elle, l'instituer en point commun serait tout bonnement tautologique.

Mais il est remarquable que les différents objets qui circulent entre les différents personnages en relations amoureuses soient les mêmes, et ce indépendamment d'une parenté due uniquement au code de l'échange. En suivant le trajet des occurrences de ces objets, on constate leur réapparition⁷³ dans des contextes similaires, mais qui placent en présence des individus différents. Retour du *même* objet, lorsque le narrateur offre à Albertine le portefeuille qui lui vient de Gilberte:

*"Oh! le joli portefeuille que vous avez là"
 – "Prenez-le, je vous le donne en souvenir (...)
 Le portefeuille, la bille d'agate de Gilberte, tout
 cela n'avait reçu jadis son importance que d'un
 état purement intérieur, puisque maintenant
 c'était pour moi un portefeuille, une bille
 quelconques⁷⁴".*

Don qui exprime l'oubli et les "*Intermittences du cœur*" (éléments essentiels de la conception de l'amour chez Proust) puisque l'oubli n'est possible que si on dés-investit un objet du fétichisme ou, plus largement, du symbolisme qu'on lui attachait, pour le ré-investir d'une nouvelle fonction: se donner du prestige aux yeux d'Albertine:

*"Pour embellir un peu ma chambre, si Albertine
 venait encore, et parce que c'était une des plus
 jolies choses que j'avais, je remis pour la
 première fois depuis des années, sur la table qui
 était auprès de mon lit, ce portefeuille orné de
 turquoises que Gilberte m'avait fait faire⁷⁵".*

Cette transmission de l'objet marque donc une rupture, mais tout aussi bien une continuité symbolique: l'amour pour Albertine poursuivra, réalisera les germes contenus dans l'amour pour Gilberte.

Une continuité amoureuse est donc lisible dans les objets: à cet égard, toutes les jeunes filles du roman aimées par le narrateur finissent par se ressembler, comme convergeant vers un modèle unique. Non seulement Albertine emprunte cet objet à Gilberte, mais le narrateur lui offre des robes calquées sur celles de la Duchesse de Guermantes et d'Odette Swann, deux de ses amours passées. Gilberte elle-même, qui ressemble de plus en plus à sa mère, adopte les objets de sa rivale Rachel, pour séduire Saint-Loup. L'uniformisation qui en résulte n'est que l'expression, au plan des objets, d'une loi générale de l'amour proustien: on aime toujours, au travers de ses liaisons successives, la même jeune fille, parce que ce peut être virtuellement n'importe laquelle. L'être aimé ne l'est pas pour ses qualités propres, mais au contraire c'est nous qui le créons, et nous le recréons toujours pareil. L'espace de liberté de la jeune fille, sa différence irréductible, inintégrable au moule, est précisément le lieu d'un questionnement angoissé. C'est dans une tentative de modeler l'être aimé selon une image préconçue qu'apparaît son inquiétante diversité, c'est en voulant contrôler les significations qu'il produit que celles-ci se révèlent d'une autonomie douloureuse.

La femme aimée peut être n'importe qui: le désir du narrateur pour les jeunes filles à Balbec est indivis, global, il n'isole au départ aucune d'entre elles; au lieu de vivre avec Albertine, le narrateur aurait pu s'éprendre de Mlle de Stermaria, si elle n'avait été absente à leur rendez-vous; Swann tombe amoureux d'Odette alors qu'elle n'est pas "*son genre*". Toutefois, en définitive, pourquoi celles-la plutôt que d'autres? Parce qu'elles acceptent un instant de jouer le rôle qu'on leur attribue, endossent l'image à laquelle on veut les faire correspondre, daignent s'effacer derrière la rêverie qu'on projette sur elles. Un *instant*, cependant; le jeu ne peut durer. Elles apparaissent ainsi temporairement comme lieu de projection, ce qui les apparente à des *objets*. L'activité de l'amant sera de les maintenir dans cet état, et l'on peut ainsi parler de véritable *réification* de l'aimé.

Le personnage féminin (principalement Odette et Albertine) est réduit à un objet, et le plus intéressant semble que les objets eux-mêmes jouent un rôle important dans cette réification, à la fois comme *instrument* (l'objet sert de modèle à l'humain) et comme *langage* (l'objet sert à exprimer cette aliénation).

D'abord, on l'a vu en parlant du fétichisme, la chose remplace la personne: un principe d'équivalence peut être posé entre les deux. L'objet est tout aussi rébarbatif à cette attribution d'une valeur symbolique qui le nie en tant qu'objet, que la personne, niée en tant que personne. On relèvera là un même mécanisme de projection, et une même évolution du regard. En effet, c'est la même projection que l'on retrouve pour la cravate mauve de Mme de Guermantes comme pour l'amour d'Odette par un Swann qui néglige ses propres goûts esthétiques: c'est le regard qui fonde la valeur de son objectif, et on ne retrouve dans la personne ou l'objet que ce que l'on y a placé. Parallèlement, c'est le même apprentissage des signes qui apparaît: lorsque Swann ou le narrateur prennent conscience de l'impossible superposition de la rêverie (du désir) et de la réalité, lorsque le décalage leur devient manifeste, on quitte la projection pour la lecture indicielle. Albertine ne pouvant être réduite à un contenant inerte et soumis qui abriterait le fantasme poétique et le désir du narrateur, se révèle au contraire comme contenant autonome de significations personnelles et inaccessibles; Albertine prisonnière et pourtant déjà en même temps perpétuellement fugitive...

Réification, également, en ce qu'il s'agit de faire correspondre la personne aimée à une image fixe, celle de l'objet (le tableau de Botticelli pour Odette) et grâce aux objets.

"Il plaça sur sa table de travail, comme une photographie d'Odette, une reproduction de la fille de Jéthro. Il admirait les grands yeux, le délicat visage qui laissait deviner la peau imparfaite, les boucles merveilleuses des cheveux le long des joues fatiguées; et, adaptant ce qu'il trouvait beau jusque là d'une façon esthétique à l'idée d'une femme vivante, il le transformait en mérites physiques qu'il se

félicitait de retrouver dans un être qu'il pourrait posséder. Cette vague sympathie qui nous porte vers un chef-d'œuvre que nous regardons, maintenant qu'il connaissait l'original charnel de la fille de Jéthro, elle devenait un désir qui suppléa désormais à celui que le corps d'Odette ne lui avait pas d'abord inspiré. Quand il avait regardé longtemps ce Botticelli, il pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et, approchant la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur⁷⁶”;

Image esthétique, lorsque Swann offre à Odette des vêtements qui la fassent ressembler à Zéphora, la vierge de Botticelli à partir de laquelle son désir a pu s'exercer sur la personne d'Odette:

“Il aimait encore, en effet, à voir en sa femme un Botticelli. Odette qui au contraire cherchait non à faire ressortir mais à compenser, à dissimuler ce qui, en elle-même ne lui plaisait pas, ce qui était peut-être, pour un artiste, son “caractère”, mais que comme femme elle trouvait des défauts, ne voulait pas entendre parler de ce peintre. Swann possédait une merveilleuse écharpe orientale, bleue et rose, qu'il avait achetée parce que c'était exactement celle de la Vierge du Magnificat. Mais Mme Swann ne voulait pas la porter⁷⁷”.

Image sociale, lorsque le narrateur revêt Albertine de robes ou d'accessoires vestimentaires qui la rehaussent socialement dans l'estime des Verdurin, ou d'Aimé. Ou plus largement, image symbolique, lorsque Marcel offre à cette même Albertine des toilettes qui évoquent Venise, ou tel personnage de Balzac,...

Enfin, et surtout, l'amour proustien est *appropriatif*, conséquence de son caractère jaloux. La séquestration n'est que le terme d'une opération réductrice pratiquée en permanence sur l'Autre, et qui l'apparente à un objet. Certaines métaphores illustrent parfaitement ce phénomène: Albertine est comparée à des “raisins de jade”, à “un jeu de cartes encore dans sa boîte ⁷⁸”. De même, la métaphore de la collection nous est

fréquemment offerte pour paradigme aux relations amoureuses: collections de tabatières, d'estampes japonaises, de bibelots:

"Et je dois seulement ici regretter de n'être pas resté assez sage pour avoir eu simplement ma collection de femmes comme on a des lorgnettes anciennes, jamais assez nombreuses derrière une vitrine où toujours une place vide attend une lorgnette nouvelle et plus rare ⁷⁹".

Ce geste de la *collection*--étroitement lié à l'objet--, appliqué aux humains témoigne du rôle qui leur est assigné par l'amant au sein des relations amoureuses: pratiqué sur l'humain, ce geste l'apparente à un objet. En effet, tout comme celui de l'échange, il s'effectue généralement sur des objets inertes: ces deux gestes sont à ce point liés aux objets qu'ils en deviennent constitutifs, donc réifiant.

Ainsi, Albertine, prise dans ce mécanisme d'aliénation, n'a d'autre ressource que de répéter à son tour le geste dont elle est l'objet, et c'est là un emboîtement gigogne particulièrement symbolique: devenue poupée russe, Albertine, comprend en elle d'autres poupées russes, d'autres objets, selon le même mode de rangement: Albertine réalise des collections d'objets:

"Elle avait même commencé de jolies collections qu'elle installait avec un goût charmant dans une vitrine et que je ne pouvais regarder sans attendrissement et sans crainte car l'art avec lequel elle les disposait était celui fait de patience, d'ingéniosité, de nostalgie, de besoin d'oublier, auquel se livrent les captifs⁸⁰".

(Emboîtement de contenants, ou d'éléments en rapport de dépendance: la société --le narrateur-- la chambre--Albertine--la vitrine--les objets qu'elle abrite...)

* * *

Des objets également privilégiés par les relations amoureuses sont les portraits et les photographies, on vient de le voir avec le tableau de Botticelli et la photographie d'Odette. La fonction narrative de ces objets qui sont le support de signes iconiques, leur place dans

le mécanisme indiciel et herméneutique du récit ont été dégagées dans notre chapitre précédent. Nous proposons de poursuivre nos réflexions sur le rapport du personnage proustien à l'objet dans le chapitre qui suit, avant de, dans une troisième partie de notre travail, nous interroger plus profondément sur cette notion de réification, cette fois dans une perspective sociale...

* * *

NOTES

1. GRAHAM (V.E.), *Bibliographie des études sur Marcel Proust et son oeuvre*. Genève, Droz, "Histoire des idées et critique littéraire", 1976.

BONNET (H.), *Marcel Proust de 1907 à 1914*, suivi d'une *Bibliographie générale*, d'une *Bibliographie complémentaire* et d'un *Index général des bibliographies*. Paris, Nizet, 1971- 1976.

2. SG1, p.216.

3. JF2, p.331.

4. La fleur est plutôt en effet du domaine de la *matière*, de la nature. Elle ne répond donc pas à la définition de l'objet que propose Moles, échappe à l'ensemble que nous étudions. Mais les limites de celui-ci ne sont pas aussi restrictives, comme le suggère Claude Duchet: "Peut-on cependant accepter, de notre point de vue, de comprendre dans cet ensemble "des objets *inhumains*, des rochers par exemple"? Nous glissons de l'objet vers la matière. Pour l'anthropologue que je voudrais être un instant, le galet n'est objet que si, venu d'Etretat, il devient presse-papier, comme chez Madame Dambreuse. Inversément, le saint Pierre de Bouvard et Pécuchet cesse d'être objet quand, précipité hors du "museum", il se brise en douze morceaux". (DUCHET (Cl.), *article cité*, p.6.)

Plusieurs gestes peuvent donc transformer la matière en objet, en particulier ici ceux du découpage (isoler une fleur), de l'attribution d'une fonction (cadeau, puis fétiche-souvenir) et de la conservation (la pérennité offerte par le tiroir, lieu de l'objet par excellence).

5. CS, P.339.

6. CG1, p.92.

7. JF1, pp.171-172.

8. SG1, pp.213-214. Il faut également resituer cet extrait dans le conflit plus général qui oppose Françoise et le narrateur au long de la *Recherche*. La surenchère est sans doute ici motivée en partie par ce conflit. Encore faut-il cependant que le narrateur et Françoise soient d'avis différents et l'on sait que l'aspect hyperbolique des enthousiasmes de l'un et des haines de l'autre n'a nul besoin de cette opposition pour s'exprimer.

9. "Justement, j'y disais, Monsieur devrait avoir crainte que Mademoiselle ne vienne plus, parce que ce n'est pas une heure pour venir, c'est bientôt le matin. Mais elle devait être dans des endroits qu'elle s'amusait bien car elle ne m'a pas seulement dit qu'elle était contrariée d'avoir fait attendre Monsieur, elle m'a répondu d'un air de se ficher du monde: "Mieux vaut tard que jamais!" Et Françoise ajouta ces mots qui me percèrent le coeur: "En parlant comme ça elle s'est vendue. Elle aurait peut-être bien voulu se cacher mais..." (SG1, p.212).

10. Plusieurs solutions sont en effet possibles pour le romancier dans le traitement de l'indice. Dans les premiers cas que nous étudions au chapitre précédent, l'indice n'était pas marqué: aucun commentaire n'affirmait: "*ceci est un indice*", nous aurons à

l'interpréter comme tel". C'était en quelque sorte un geste réservé à la compétence du lecteur, au contraire, nous le verrons, des cas d'enquête policière auxquels se livre le narrateur, et où l'indice est immédiatement désigné dans sa fonction par un commentaire simultané. C'est d'ailleurs dans cette particularité d'une indicialité *marquée* que réside en partie la parenté avec l'activité du détective.

11.Pr, p.122. Nous soulignons.

12.SG2, p.132.

13.voir nos schémas

14.CS, pp.245-246.

15.Dans la *Recherche*, l'objet est par ailleurs qualifié d'"emblème" (JF1, pp.210-211) d'"insigne" (SG1, p.295), de "dictionnaire" (CG2, pp.313-315), de "langage" (CG2, p.105),... Les verbes "représenter" (CG1, p.152), "signifier" (JF1, p.104) lui sont appliqués.

16.CS, p.136.

17.Pas de machine animalisée chez Proust, et d'ailleurs de manière absolue très peu de machines (sauf l'aéroplane, l'automobile...).

18.Muller étudie le procédé "en vertu duquel le personnage de Charles Swann annonce par son caractère, ses intérêts et ses velléités de réalisation le Héros-Narrateur", ou encore "Le mode de présentation qui consiste à faire précéder le personnage central d'un roman par un personnage plus âgé, doté des mêmes aspirations que lui, mais moins persévérant ou moins heureux dans sa quête de la vérité". (MULLER (M.), *op. cit.*, p.10).

19.CS, pp.491-492. C'est nous qui soulignons.

20.Pr, p.181. C'est nous qui soulignons.

21."Vers la fin du XIX^e siècle --et plus précisément entre 1870 et 1880-- un paradigme de l'indice, s'appuyant précisément sur la sémiotique, a commencé à s'imposer dans le domaine des sciences humaines". (GINZBURG (C.), *article cité*, p.13).

22.La séquestration est motivée par une velléité de contrôle du sens "Pour Albertine, je sentais que je n'apprendrais jamais rien, qu'entre la multiplicité entremêlée des détails réels et des faits mensongers je n'arriverais jamais à me débrouiller. Et que ce serait toujours ainsi, à moins que de la mettre en prison (mais on s'évade) jusqu'à la fin. Ce soir-là, cette conviction ne fit passer à travers moi qu'une inquiétude, mais où je sentais frémir comme une anticipation de longues souffrances". (SG1, p.210).

Paradoxalement, elle aboutit à l'effet inverse: au lieu d'entraver, d'endiguer le foisonnement des significations, elle le multiplie. La liberté n'est jamais plus manifeste que lorsqu'on s'occupe de la restreindre.

23. "Mme Verdurin invita les messieurs à aller eux-mêmes choisir la boisson qui leur convenait. M. de Charlus alla boire son verre et vite revint s'asseoir près de la table de jeu et ne bougea plus. Mme Verdurin lui demanda: "Avez-vous pris de mon orangeade"? Alors M. de Charlus, avec un sourire gracieux, sur un ton cristallin qu'il avait rarement, et avec mille moues de la bouche et déhanchements de la taille, répondit: "Non, j'ai préféré la voisine, c'est de la fraisettes, je crois, c'est délicieux". Il est singulier qu'un certain ordre d'actes secrets ait pour conséquence extérieure une manière de parler ou de gesticuler qui les révèle. Si un homme croit ou non à l'immaculée Conception, ou à l'innocence de Dreyfus, ou à la pluralité des mondes et veuille s'en taire, on ne trouvera dans sa voix ni dans sa démarche, rien qui laisse apercevoir sa pensée. Mais en entendant M. de Charlus dire de cette voix aigüe et avec ce sourire et ces gestes de bras: "Non, j'ai préféré sa voisine, la fraisettes" on pouvait dire: "Tiens il aime le sexe fort", avec la même certitude que celle qui permet de condamner pour un juge un criminel qui n'a pas avoué, pour un médecin un paralytique général qui ne sait peut-être pas lui-même son mal mais qui a fait telle faute de prononciation d'où on peut déduire qu'il sera mort dans trois ans. Peut-être les gens qui concluent de la manière de dire: "Non, j'ai préféré sa voisine, la fraisettes" à un amour dit antiphysique, n'ont-ils pas besoin de tant de science. Mais c'est qu'ici il y a rapport plus direct entre le signe révélateur et le secret". (SG2, p.132). Notons la comparaison avec deux pratiques herméneutiques, la justice et la médecine.

24. Plusieurs précisions s'imposent ici. D'emblée, on notera que le récit policier est ce que l'on nomme un *genre paralittéraire*: il n'occupe pas, dans le champ des productions culturelles, la même position que la *Recherche*, objet d'une légitimation et d'une considération bien plus larges (la plus large de toutes, sans doute). En outre, c'est un genre qui a développé ses propres tics et topoi, et ceux-ci mobilisent des lieux (interlopes), des langages (vocabulaire technique, sociolectes), des gestes (voils, meurtres,...) souvent aux antipodes du roman proustien. Enfin, il n'est pas de notre propos ici de mettre en parallèle la structure narrative générale du récit policier et de la *Recherche*, quoique l'on soit persuadé de l'intérêt de cette hypothèse et que, d'une manière ou d'un autre, notre analyse ne finisse par la recouper à certains endroits.

25. ROBBE-GRILLET (A.), *La jalousie*. Paris, Minuit, 1957.

26. "Proust est avant tout cela: l'inépuisable présentateur de ce qui est totalement extérieur, de ce qui vient du dehors. On ne s'en est pas toujours aperçu parce que, précisément, ce qui est extérieur se présente à nous, chez lui comme dans la vie, tout pénétré de réflexions, d'appréciations et de considérations, alors que le roman "moderne" nous a habitués au faux extérieur, qui consiste à raconter des données subjectives et semi-ironiques dans le langage des faits divers". (REVEL (J.-F.), *op. cit.*, p.40).

27. C'est-à-dire désignés dans leur fonction d'indices.

28. Pr, p.179.

29. Fug, p.67.

30. C'est en effet la jalousie qui pousse à l'enquête: "Nous ne cherchons la vérité que quand nous sommes déterminés à le faire en fonction d'une situation concrète, quand nous subissons une sorte de violence qui nous pousse à cette recherche. Qui cherche la vérité? C'est le jaloux, sous la pression des mensonges de l'aimé. Il y a toujours la

violence d'un signe qui nous force à chercher, qui nous ôte la paix. La vérité ne se trouve pas par affinité, ni bonne volonté, mais se *trahit* à des signes involontaires". (DELEUZE (G.), *op. cit.*, p.24).

31. Même s'il le joue ailleurs: voir la lettre irrésistible de Joseph Périot (jeune valet de pied de Françoise) à sa famille, ou encore la lettre posthume d'Albertine. Cependant, quand le narrateur écrit une lettre de quinze pages à Swann pour l'assurer de la profondeur des sentiments qu'il porte à sa fille, cette lettre-là non plus ne nous est pas donnée.

32. CS, p.408.

33. CS, pp.408-409.

34. CS, pp.409-410.

35. Pr, p.166.

36. TR, p.455.

37. On renverra, pour le symbolisme de ces instruments d'optique (lorgnettes, télescopes, microscopes, loupes, monocles), à MENDELSON (D.), *Le verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*. Paris, Librairie José Corti, 1968, pp.169-182. "Proust n'est donc pas prisonnier de la "cage de verre" dans laquelle nous avons d'abord trouvé Marcel, soumis aux caprices de son imagination, en jeune esthète plus ou moins "décadent". Et si nous pouvons saluer en lui, (...) "l'un des grands génies contemplatifs de notre temps", ce n'est point parce qu'il s'est reclus dans un univers fantasmagorique, mais parce qu'il a su, en premier lieu, jeter sur le monde réel un regard d'une incomparable acuité. C'est ce même regard que jette à son tour Marcel, lorsqu'il s'arrache à sa vie végétative pour entreprendre sa "recherche", sur les êtres et les choses qui l'environnent. Les parois de verre qui l'isolaient du monde extérieur se muent alors en "verres grossissants" qui lui mettent sous les yeux, d'aussi près que possible, les éléments de la réalité dont il veut faire l'analyse". (*op. cit.*, p.169).

38. GINZBURG (C.), *op. cit.*, p.43.

39. "Dans le logos, il y a un aspect, si caché soit-il, par lequel l'Intelligence vient toujours *avant*, par lequel le tout est déjà présent, la loi, déjà connue avant ce à quoi on l'applique: le tour de passe-passe dialectique, où l'on ne fait que retrouver ce qu'on s'est d'abord donné et où l'on ne tire des choses que ce qu'on y a mis". (DELEUZE (G.), *op. cit.*, p.128).

40. *ibidem*, p.127.

41. *ibidem*, p.129.

42. Même ce type de regard est une poursuite, une connaissance toujours inachevée: "Ce n'est qu'après avoir reconnu les erreurs d'optique du début qu'on pourrait arriver à la connaissance exacte d'un être si cette connaissance était possible. Mais elle ne l'est pas; car tandis que se rectifie la vision que nous avons de lui, lui-même, qui n'est pas un objectif inerte, change pour son compte, nous pensons le rattraper, il se déplace et,

croyant le voir enfin plus clairement, ce n'est que les images anciennes que nous en avons prises que nous avons réussi à éclaircir, mais qui ne le représentent plus". (JF1, p.317).
Les photographies, nous l'avons vu, sont ainsi fréquemment révélatrices du passé de l'être aimé.

43.Fug, p.99.

44.Pr, p.263.

45.*loc. cit.*

46.Fug, p.99.

48.Pr, p.231.

49.Pr, p.442.

50. "La découverte des choses s'opère au terme d'un double mouvement --plus exactement d'une double approche-- où s'opposent et se complètent à la fois l'actualité de la perception et l'idéalisme d'un jugement déjà là. On constate d'abord chez Proust la localisation de chaque chose dans un univers éternel, fixé lors de l'enfance dans le monde magique des noms. Tout est répertorié selon les deux directions bien connues et fondatrices: *le Côté des Guermantes* et le côté de *Swann*. Dans cet univers "mythique", dont le narrateur ne s'est jamais totalement départi, les choses ont une place, une identité, fixée par le pouvoir des mots et des Noms. Mais ensuite, tout au long du roman, s'observe une vérification progressive de ce que sont les choses; elles apparaissent et disparaissent, surgissent et s'estompent dans le domaine concret et sensible qui est le leur, avec leur éclat singulier, leurs nuances, leurs aspects anecdotiques et fugitifs. Il s'établit donc une série d'interférences entre ces deux visées essentielles, constituant le double éclairage où doit se cerner l'apparition des choses dans le roman".

(SERODES (S.), "Proust et les choses: *Du Côté des Guermantes*", in *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol.42, n° 1, Janvier-Mars 1972, p.47).

51.*ibidem*, p.66.

52.CG2, p.103.

53.*ibidem*, pp.105-106. Nous respectons la ponctuation de l'édition.

54.BUTOR (M.), "Philosophie de l'ameublement", in *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, "Idées", 1969, p.68.

55.CG2, p.104.

56.Françoise maîtrise à sa manière le langage des objets: *lecture* ici, mais ailleurs également *expression*: "Elle savait faire tenir tout ce qu'elle ne pouvait exprimer directement (...) dans la manière dont elle plaçait un objet". Celui-ci devient ainsi porteur de message grâce à "une évidence qui était un langage". Proust introduit même à cet

égard une comparaison avec l'activité littéraire ou même artistique (celle de l'acteur de théâtre): "Elle avait pour faire parler ainsi un objet inanimé, l'art à la fois génial et patient d'Irving et de Frédéric Lemaître". (*ibidem*, p.105).

57. "Les niais s'imaginent que les grosses dimensions des phénomènes sociaux sont une occasion de pénétrer plus avant dans l'âme humaine; ils devraient au contraire comprendre que c'est en descendant en profondeur dans une individualité qu'ils auraient chance de comprendre ces phénomènes". (*ibidem*, p.71).

58. Toujours à propos du "réalisme paysan", il est à noter que le contact avec la nature joue un grand rôle dans la naissance et l'élaboration d'un savoir --d'un sémiologie-- de l'indice. C'est, à l'origine, le geste du chasseur dépistant ses proies, donc déchiffrant la nature comme un ensemble de traces, d'indices, de symboles, que Carlo Ginzburg reconnaît chez l'homme primitif: "Pendant des millénaires, l'homme a été un chasseur. Au cours de ses innombrables chasses, il a appris à reconstituer les formes et les déplacements de proies invisibles à partir d'excréments, de touffes de poils, de plumes arrachées, d'odeurs confinées. Il a appris à sentir, à enregistrer, à interpréter et à classer des traces infinitésimales (...) Des générations entières de chasseurs ont enrichi et transmis ce patrimoine cognitif". (GINZBURG (C.), *article cité*, p.13).

On retrouve d'ailleurs la métaphore cynégétique pour qualifier les investigations de Françoise: "elle avait pu dédaigner de s'assurer par les yeux de ce que son instinct avait dû suffisamment *flairer*, car à la force de vivre avec moi et mes parents, la crainte, la prudence, l'attention et la ruse avaient fini par lui donner de nous cette sorte de connaissance instinctive et presque divinatoire qu'a de la mer le matelot, *du chasseur le gibier*, et de la maladie, sinon le médecin, du moins souvent le malade". (CG2, pp.103-104).

59. *ibidem*, p.72.

60. "la vie moins unie, moins simple que je ne l'avais cru d'abord"... (*ibidem*, p.107).

61. SERODES (S.), *article cité*, p.57.

62. CG2, p.74.

63. MOLES (A.A.), "Objet et communication", *article cité*, p.4.
 "Il n'avait de rendez-vous avec Odette, au moins le plus souvent, que le soir; mais le jour, ayant peur de la fatiguer, il aurait aimé du moins ne pas cesser d'occuper sa pensée et à tous moments il cherchait à trouver une occasion d'y intervenir, mais de façon agréable pour elle. Si, à la devanture d'un fleuriste ou d'un joaillier, la vue d'un arbuste ou d'un bijou le charmait, aussitôt il pensait à les envoyer à Odette, imaginant le plaisir qu'ils lui avaient procuré, ressenti par elle, venant accroître la tendresse qu'elle avait pour lui, et les faisait immédiatement porter rue La Pérouse, pour ne pas retarder l'instant où, comme elle recevrait quelque chose de lui, il se sentirait en quelque sorte près d'elle. Il voulait surtout qu'elle les reçut avant de sortir pour que la reconnaissance qu'elle éprouverait lui valût un accueil plus tendre quand elle le verrait chez les Verdurin, ou même, qui sait? si le

fournisseur faisait assez diligence, peut-être une lettre qu'elle lui enverrait avant le dîner, ou sa venue à elle en personne chez lui, en une visite supplémentaire, pour le remercier". (CS, pp.391-392).

64. "Loin que le statut primaire de l'objet soit un statut pragmatique qui viendrait surdéterminer par la suite une valeur sociale de signe, c'est la valeur d'échange "symbolique" qui est fondamentale --la valeur d'usage n'en étant souvent que la caution pratique (voire même une rationalisation pure et simple) : telle est du moins, sous sa forme paradoxale, la seule hypothèse sociologique correcte. Sans leur évidence concrète, les besoins et les fonctions ne décrivent au fond qu'un niveau abstrait, un discours manifeste des objets, en regard duquel le discours social, largement inconscient, apparaît comme fondamental. Une véritable théorie de la consommation se fondera non sur une théorie des besoins et de leur satisfaction, mais sur une théorie de la prestation sociale et de leur signification".

BAUDRILLARD (J.), "La morale des objets. Fonction --signe et logique de classe" in *Communications*, n° 13, op. cit., p.23.

65. MAUSS (M.), *Sociologie et anthropologie*. Paris, P.U.F., "Quadrige", 1985.

66. BATAILLE (G.), *La part maudite*, précédé de *La notion de dépense*, Paris, Minuit, "Critique", 1967.

67. "Peut-être n'eût-il pas souffert de découvrir à l'amour d'Odette pour lui cet état plus durable que l'agrément ou les qualités qu'elle pouvait lui trouver: l'intérêt qui empêcherait de venir jamais le jour où elle aurait pu être tentée de cesser de le voir". (CS, p.392).

68. "Au réseau des "choses" correspond le réseau des êtres". (SERODES (S.), *article cité*, p.59).

69. CS, pp.553-554.

70. *ibidem*, p.392. Nous soulignons.

71. *ibidem*, p.393.

72. SG1, p.214.

73. Les objets sont ainsi des "repères", des "jalons" qui reviennent de place en place, parfois pour des symétries, parfois pour des effets multiples, parfois pour témoigner de l'évolution des personnages et prendre une valeur véritablement symbolique". (DUCHET (Cl.), *article cité*, p.5).

Pour le retour d'objets semblables, Duchet distingue quatre figures, souvent mêlées

- 1) "Identité du signifiant et du référent: le même mot, le même objet".
 - 2) "Identité du seul référent: le même objet, pas le même mot".
 - 3) "Identité du seul signifiant: le même mot, pas le même objet".
 - 4) "Identité du seul signifiant: ni le même objet, ni le même mot, mais un même être d'objet (peut-on oser une même "objectité?)"
- (*ibidem*, pp.24-25).

74. SG1, p.215.

75.SG1, p.206.

76.CS, p.345.

77.*ibidem*, p.302.

78.Nous aborderons plus loin --dans notre avant- dernier chapitre-- ce phénomène stylistique des métaphores d'objets comme témoignage de la réification de l'individu.

79.CG2, p.97. cf. aussi SG2, p.83 et SG2, p.156.

80.Pr, p.478.

* * *

CHAPITRE V

AUTOUR DE L'OBJET D'ART

(Sens esthétique et sociologie proustienne)

"Ceux qui trouvent dans les belles choses de laides intentions sont corrompus sans être charmants. C'est là un défaut. Ceux qui trouvent dans les belles choses de belles intentions sont les gens cultivés. Pour ceux-là, il y a de l'espoir. Ceux pour qui les belles choses n'ont d'autre sens que la beauté sont les élus".

Oscar WILDE, Préface du *Portrait de Dorian Gray* cité dans WILDE (O.), *La jeunesse est un art*, épigrammes choisies et traduites par Léo Back. Paris, Har/Po, 1986, p. 14).

Commençons par ces quelques réflexions en guise de préambules méthodologiques. Il importe de le noter dès ici: la notion de "*classes sociales*" est primordiale dans notre travail. Elle est à la fois, à la base, un concept qui fournit son cadre à un inventaire critique des systèmes d'objets (de détails) et, au terme de l'analyse, l'élément qui bénéficie des précisions de cette dernière.

Nous l'avions exposé dans notre introduction, nous tentons d'éclairer certains aspects du texte proustien à la lumière neuve d'une grille de lecture --nous semble-t-il féconde-- centrée sur le langage des objets, et inspirée dans une large mesure des hypothèses et suggestions de Claude Duchet, dans un article sur Flaubert qui nous sert, sinon toujours de modèle, du moins souvent de point de départ.

Or, cette approche de l'objet possède indéniablement une dimension *sociologique*: l'objet est un produit de la société¹ et sa présence dans le roman parle --entre autres-- un langage social. Pour s'en convaincre, venons-en un instant à l'analyse de Duchet. Il constate que les objets de roman correspondent à la stratification sociale que celui-ci met en scène: chaque classe sociale est caractérisée --et donc emblématisée-- par la possession d'objets exclusifs et par un rapport différencié à l'objet².

Ainsi, un examen des objets permet de mieux cerner les catégories sociales dans leurs différences objectives (dans *Madame Bovary*, principalement la petite bourgeoisie, la moyenne et haute bourgeoisie et, dans une moindre mesure, le monde paysan), leurs symboles, leurs mythes (au sens où l'entend Roland Barthes³) et leur relation au monde matériel. Par exemple, la petite-bourgeoisie, cible principale de la haine flaubertienne, et classe la plus importante d'un roman qui en expose les tares, se définit au plan des objets-- mais, on l'a remarqué, c'est un plan beaucoup plus large, puisque porteur de *sens*, symbolique de formes de mentalités et de comportements sociaux-- par des éléments privilégiés tels que le foyer et la lampe. Mais on peut, dans l'absolu, réaliser un inventaire beaucoup plus large des objets qui peuplent --et représentent, dénoncent-- l'univers petit-bourgeois⁴. Celui-ci se caractérise également par un ensemble d'objets indexables sous la catégorie du *kitsch* (nous y reviendrons plus en détail), et par un rapport au monde qui réalise la convergence de trois traits principaux: la *protection* (toile cirée, housses,...), la *profusion* (une "occupation systématique de l'espace", un "entassement géométrique qui associe vanité et rationalité, dépense ostentatoire et économie⁵") et la *symétrie* ("les objets doubles (...) reçoivent des connotations de bêtise lancinante, de monotonie itérative (...), ou encore de suffisance satisfaite, comme si le bourgeois pensait double⁶").

On le voit, un tel programme d'analyse implique un détour par la sociologie proustienne. On remarquera que celle-ci entraînera un renversement --ou du moins une modification-- de l'approche, de par ses différences profondes d'avec la sociologie flaubertienne.

* * *

La question qu'il faut donc poser, au plan sociologique, est la suivante: quelles sont, dès lors, les classes sociales qui sont à l'oeuvre dans la *Recherche*? La question, au plan des objets, est plus précisément celle-ci: qui possède quoi? Et, conjointement: quel est le langage social parlé par les différents objets dans leurs univers respectifs, qu'ils contribuent à caractériser et à individualiser? Nous proposons, à cet égard, puisqu'il s'agit de *langage* des objets, d'appliquer le terme de "sociolecte" à cette possession exclusive d'objets et à la forme du rapport que l'on entretient avec ceux-ci. Avant de procéder à une analyse des objets dans une perspective sociologique, il nous faut répondre à cette question initiale des classes sociales, c'est-à-dire examiner le postulat qui préside à toute analyse sociologique et son aptitude à rendre compte du roman de Proust.

Quelle est la stratification sociale de la *Recherche*? De quel système de valeurs dépend la position de ses personnages? Quels sont les critères qui étagent l'importance respective des individus? Nous nous trouvons ici confrontés à un problème central à toute analyse de la sociologie chez Proust: le texte proustien est avant tout un procès, et le récit d'un apprentissage⁷ (donc d'erreurs). Le texte peut très bien, en un point, fonctionner sur des concepts et des croyances qu'il démontrera lui-même, dont il montrera lui-même l'inadéquation par la suite. Il ne faut pas confondre --et c'est un problème gigantesque auquel se heurte toute la critique proustienne-- les plans du narrateur et du héros⁸: le premier peut construire son texte sur des dispositifs narratifs (donc des structures sociales) dont le second n'est qu'un élément aveugle. Autrement dit, quelle que soit l'opinion du héros, ce dernier n'est qu'un élément subordonné à la construction générale de l'oeuvre: ce n'est qu'un personnage, au statut certes ambigu, mais intégré à une structure plus vaste qui est celle dont doit dépendre l'analyse. Cependant, comme c'est le narrateur "qui parle", la tendance est grande de tomber dans un piège qui nierait la

dimension esthétique (la composition, la *disposition* et le statut "non réel", romanesque) de l'oeuvre.

A quoi veut-on en venir? Simplement à ceci: comme on l'a vu, le héros peut très bien croire à des divisions sociales alors qu'à un plan supérieur, le narrateur les utilise pour en réaliser la démythification. Certes, les deux plans narratifs se rejoignent à la fin de la *Recherche* quand narrateur et héros coïncident enfin (c'est en partie une question de connaissances, d'informations: l'omniscience du narrateur est interdite au héros tant que celui-ci n'a pas réalisé tout son parcours textuel).

Dès lors, les classes sociales occupent une position assez complexe, elles existent et elles n'existent plus. Certes, cette dernière formulation est douteuse du point de vue logique, posant l'existence *simultanée* de deux propositions antinomiques. mais il s'agit bien évidemment d'une formule tablant sur la concision et l'éclairage du paradoxe. Que voulons-nous dire par là?

L'existence de classes sociales dans le roman est manifeste. Il n'est pas dans notre intention de nier cette évidence. Cependant, il nous semble tout aussi manifeste que ce concept se voit remis en cause par l'expérience existentielle (la vie comme ensemble de comportements, de soi-même, mais surtout d'autrui: tout le personnel proustien en contact avec le narrateur⁹) du narrateur et que cette fameuse déception, désillusion ¹⁰, cette dégradation du mythe aristocratique sur laquelle on a tant insisté (jamais autant que Proust lui-même, d'ailleurs, dans sa "sursaturation langagière¹¹") trouve sa place dans un système plus vaste d'*uniformisation* --par les mécanismes, les comportements...-- qui est à la base d'une réorganisation du matériau social selon les critères d'un nouveau système de valeurs. La *Recherche*, nous tenterons de le montrer, est en partie l'histoire de deux systèmes de valeurs évoluant en parallèle et de façon inverse, l'un cédant sa place à l'autre.

Cette nouvelle sociologie, nous ne pouvons la qualifier de "behaviouriste"¹² malgré sa prépondérance comportementale. Elle est pourtant inséparable d'une *psychologie*.

Comme l'a remarqué Jean-Yves Tadié, "des groupes sociaux, Proust fait une critique psychologique, non une critique sociale¹³". "*Peindre chaque classe différemment*" a écrit Proust avec ironie, est le fait de l'écrivain "*bien objectif*"¹⁴. Cette analyse psychologique est à la fois individualisante et uniformisante au point de vue social. *Individualisante* parce qu'elle s'occupe de façon prépondérante (comme toute psychologie) des individus séparés¹⁵. Même si c'est en fonction des groupes, l'analyse reste focalisée sur le comportement individuel. L'existence de mécanismes au niveau supérieur --celui du groupe-- ressortit plutôt de la tendance uniformisante, nous y reviendrons. La place des individus dans le système du texte ne dépend pas directement de leur classe sociale. Proust montre des comportements, et ceux-ci sont beaucoup moins liés à l'appartenance sociale que chez Flaubert, par exemple¹⁶ (même s'ils le sont indéniablement). *Uniformisante* parce qu'elle dissout les groupes sociaux par cette même analyse des comportements: on retrouve des attitudes similaires dans *toutes* les classes sociales. Soulignons, avant d'y revenir plus en détails dans ce même chapitre, que cette uniformisation est réalisée sous le signe de la *bêtise*, de l'odieux, du mesquin, du *bourgeois*. De ce côté se rejoignent Mme de Guermantes et Mme Verdurin, Norpois et Legrandin,...

La question principale est à notre avis la suivante: y a-t-il chez Proust une "séparation essentialiste des cellules sociales¹⁷" comme on en trouve chez Flaubert? Une nouvelle fois, nous répondrons de façon paradoxale: oui et non. La vision des "classes sociales" passe de la certitude de l'essence à la contingence de l'existence. Le postulat "essentiel" cautionne et féconde la rêverie du narrateur sur l'aristocratie, tandis que l'expérience existentielle du narrateur détruit son mythe (même si c'est pour le remplacer

par un autre --celui de l'art-- dans un mouvement dialectique de l'essence et de l'existence. Nous développerons ce point dans quelques instants.).

Dès lors, les classes sociales, devenues contingentes pour le narrateur, retombent du rêve dans l'histoire: elles ont une structure historique. Et précisément, celle-ci est toute d'uniformisation et de temporalité. Les classes perdent de leur identité (en finissant toutes par se ressembler, par dégradation pour l'aristocratie, par imitation pour la bourgeoisie, en tous cas toujours par bêtise) et sont d'une existence particulièrement brève, momentanée, perpétuellement en mouvement. Les cartes sont redistribuées^{17bis} (nous entendons par cette métaphore les rôles, les positions, les "capitaux symboliques"¹⁸,...) au bout de quelques générations. Au cours des quatre générations qui se succèdent, ou plutôt coexistent (il y a finalement peu de morts dans la *Recherche*, et la chronologie interne est souvent mise à mal par d'invraisemblables survivances: quel âge peuvent avoir le marquis de Norpois et Mme de Villeparisis à l'époque de la matinée finale du roman?) on assiste à des changements surprenants. Il nous est avis qu'on ne peut guère les qualifier de "coups de théâtre", puisque Proust fait à cet endroit de la surprise un principe général et que la répétition du mécanisme enlève beaucoup à l'étonnement. Ceux-ci ne se limitent pas aux révélations du *Temps retrouvé*: Mme Verdurin devenue princesse de Guermantes, Oriane déchue, le duc de Guermantes entretenant¹⁹ une liaison avec Odette,...Le personnage de Gilberte Swann est symbolique de ce brassage social, qui de Swann devient Forcheville, puis Saint-Loup. De la même manière, de très nombreux changements (reclassements, déclassements,...) s'effectuent au fil du roman.

Ainsi, les classes sociales ne s'avèrent plus être que des groupes *instables* transférant leurs membres les uns dans les autres^{19bis}, et ceci nous renvoie à l'uniformisation dont nous parlions plus haut.

Enfin, une dernière réflexion s'impose: le personnage proustien est avant tout un être de langage²⁰. Contrairement au personnage balzacien, il n'est jamais univoque, essentiel, mais n'est que la convergence d'un ensemble de regards différents, qu'une somme de commentaires parfois opposés: c'est un personnage plurivoque. Ainsi Mme de Marsantes peut être *à la fois* une femme d'une générosité exceptionnelle et une antisémite odieuse, Charlus à la fois fou et génial, Bloch hypocrite et ami sincère... Ce trouble de l'image, sa complexité existentielle, son irréductibilité à des schèmes pleins, sur-motivés, univoques rendent périlleuse (et nous aurons à affronter ce danger) toute espèce de classement social, psychologique, et plus généralement humain. Comment dégager l'archétype du rapport aristocratique à l'objet si tous les aristocrates sont différents non seulement les uns des autres, mais encore d'eux-mêmes? Tout ceci nous amène à insister sur la prudence nécessaire à toute tentative englobante: c'est une différence capitale par rapport à la méthode que Duchet applique à Flaubert. Nous devons *induire* les groupes, non les *déduire* de postulats. C'est une fonction que, nous le verrons, nous pourrions déléguer aux objets.

Est-ce à dire, au terme de ces quelques remarques, qu'il n'y a plus de classes sociales chez Proust? Certes, non; mais elles sont inscrites dans un procès qui mène à leur désessentialisation, leur démythification. Il y a bien des classes sociales distinctes dans le roman, et celles-ci se livrent à des luttes de positionnement, de crédit, d'influence. L'existence de conflits au sein de ces groupes mêmes (Mme de Villeparisis déclassée, Oriane imposant sa suprématie...) n'est pas un argument en faveur de leur dissolution, puisque ces conflits sont inhérents au concept de classe dans son acception la plus traditionnelle: "Les individus ne constituent une classe que pour autant qu'ils ont à soutenir une lutte commune contre une autre classe; pour le reste, ils s'affrontent en ennemi dans la concurrence²¹".

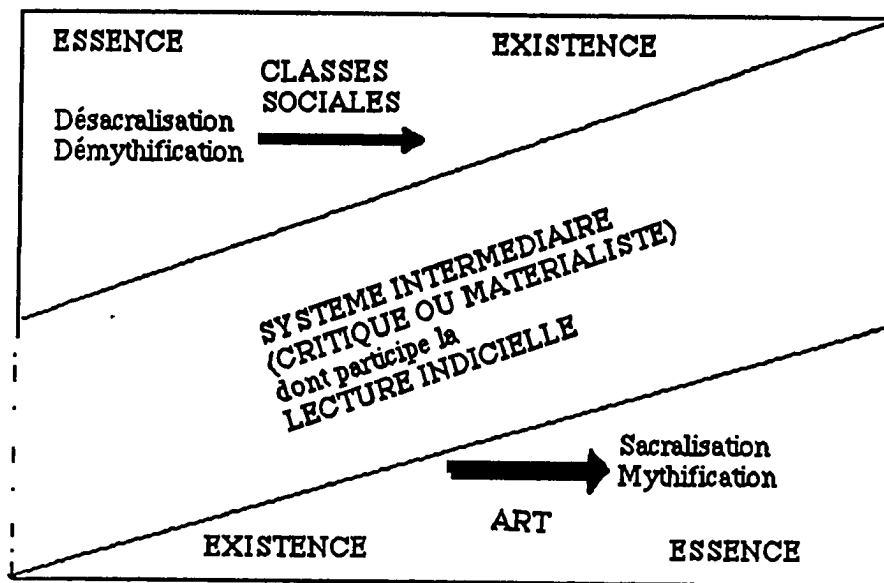
Mais celles-ci, on a tenté de le montrer, sont instables, soumises à la contingence et surtout, fait le plus important, on assiste à une dissociation entre capital symbolique et classe sociale. La valeur d'un individu dépend de nouveaux critères: sa relation à *l'art* et son intelligence.

"Et si les groupes donnent encore une riche matière à l'interprétation, c'est qu'ils ont des affinités cachées, un contenu proprement inconscient. Les vraies familles, les vrais milieux, les vrais groupes sont les milieux, les groupes "intellectuels". C'est-à-dire: on appartient toujours à la société dont émanent les idées et les valeurs auxquelles on croit. Ce n'est pas la moindre erreur de Taine ou de Sainte-Beuve d'avoir invoqué l'influence immédiate des milieux simplement physiques et réels. *En vérité, l'interprète doit recomposer les groupes*²², en découvrant les familles *mentales* auxquelles ils se rattachent. Il arrive à des duchesses, ou à Mme de Guermantes, de parler comme des petits-bourgeois: c'est que la loi du monde, et plus généralement la loi du langage, est "qu'on s'exprime toujours comme les gens de sa classe mentale et non de sa caste d'origine"²³".

Parler, mais aussi faire parler ses objets. Se comporter, mais aussi, nous y venons enfin, se comporter dans son rapport aux objets.

* * *

Nous allons donc ici nous occuper de ce que nous nommerons *les deux systèmes de valeurs* de la sociologie romanesque de Proust. Il s'agit de ceci: au fil du roman, le système principal des valeurs ne se trouve plus correspondre à la stratification des classes sociales. Deux systèmes se sont dissociés, qui ne se recouvrent plus. Nous proposons d'en rendre compte par le schéma suivant, qu'il nous faudra expliciter:



La défection progressive d'un système de valeurs coïncide avec l'émergence d'un autre. Précisons. Gilles Deleuze a brillamment montré que la *Recherche* est l'histoire d'un apprentissage: celui des signes. Quel sens donner à une réalité, comment décoder les signes que vous adressent autrui et le monde matériel, telles sont les questions qui occupent le narrateur tout au long du roman. Nous pensons pouvoir réinterpréter cette théorie en termes de "systèmes", c'est-à-dire d'échelles de valeurs subsumant des critères qui permettent d'attribuer un sens au monde, d'isoler un sens parmi l'univers polysémique des significations qu'offre le réel^{23bis}.

Le premier système qu'utilise le narrateur dans sa compréhension de la vie est de l'ordre de l'*essence*, nous l'avons noté: il s'agit des classes sociales. Axiome principal déterminant la forme du regard qu'il porte sur le monde, cette essence se dégrade du fait du contact du narrateur avec l'existence. "Quelle peut bien être la nature d'un homme en dehors de ce qu'il est concrètement dans son existence présente?²⁴" L'existence est démythifiante, et ce mode de compréhension mène à la déception, la désillusion.

L'aristocratie ne correspond pas à son image préalable, l' "*Age des Noms*" prend fin sur une note amère.

Nous voilà donc avec un Proust existentialiste, ce qui ne réjouirait guère Sartre qui ne l'appréciait pas beaucoup^{24bis}. Mais ce n'est que momentané. En effet, nous ne restons pas sur cette désillusion à laquelle le premier système nous a menés. Proust reconstruit un autre mythe: l'*Art*, qui fonde un nouveau système de valeurs. Il rejoint à nouveau l'essence. Sa conclusion est toute platonicienne: le réel ne prend sens qu'en tant qu'il est le lieu où s'investit une réalité supérieure qu'il importe de dégager (l'*Art*). C'est cette nouvelle grille de lecture --tout aussi essentielle que la première, mais d'une essentialité empirique, si l'on ose cet oxymore-- dont dépend la place des personnages: l'*Art*--et, mais sans une telle fonction salvatrice, l'*intelligence*-- deviennent les critères de rédemption. D'où un reclassement total des individus selon cette nouvelle valeur, qui a une incidence cruciale sur notre démarche.

Enfin, entre ces deux systèmes, comme lieu de transition, mais d'une importance égale, sinon supérieure à ceux-ci, on trouve une conception critique ou encore matérialiste des choses, dont participe la lecture indicielle que nous avons exposée dans nos chapitres précédents. La frontière entre ce système --ce regard-- et le mythe social est bien plus tranchée que celle qui existe entre celui-ci et le mythe de l'art: c'est que ce dernier en est issu et l'intègre plutôt qu'il ne rompt avec lui.

Les conséquences méthodologiques de telles constatations sont d'importance, puisque, nous l'avons exposé dès les premières lignes de ce chapitre, la notion de "classe sociale" est centrale dans une sociologie des objets de roman. Or, nous voici avec des classes mouvantes, et un reclassement des personnages selon un autre critère...

Dès lors, il nous faut consacrer ce chapitre à ce qui fait la spécificité de la sociologie proustienne et dont nous venons de parler: ce nouveau groupe de personnages (et son rapport à l'objet) que l'on peut distinguer à la lumière de ce nouveau système de valeurs.

Une nouvelle méthode s'impose donc. A nous de la constituer, privés temporairement de la caution et de la sécurité du modèle de Duchet. On pense pouvoir, dans les pages qui suivent, exposer le fonctionnement de l'objet d'art comme *analyseur social*.

L'art est la valeur suprême du nouveau système que nous exposons. L'objet d'art est donc, à cet endroit, le plus important des objets. Ce qui nous amène à nous poser les questions suivantes: qui le possède, comment est-il exposé, considéré, quels comportements suscite-t-il, quel langage tient-il, dans quelles réflexions, quelles "scènes" s'inscrit-il...?

Bien loin que ce soit le concept apriorique de classe sociale qui dirige un examen des objets (par une démarche, donc, *déductive*, allant de l'ensemble aux termes qu'il inclut: les objets dans leur dimension sociale), c'est au contraire ici l'objet d'art, servant d'*analyseur social*, qui permet la constitution et l'identification de nouveaux groupes (démarche *inductive*, la seule qu'autorise le texte proustien). Remarquons que, par là, le roman se constitue en ensemble autonome: il contient ses propres clefs, inscrit en parallèle du texte des éléments susceptibles d'être intégrés au métatexte.

Qu'entend-on par analyseur social? Il s'agit d'un lieu d'opposition qui à la fois permet de délimiter deux éléments et de les caractériser par comparaison. Il oppose (et par là-même définit) des langages différents de l'objet et des rapports différents à celui-ci.

Quels groupes de personnages voit-on s'esquisser au terme des quelques rappels qui introduisaient ce chapitre? Très grossièrement encore, on distingue un groupe formé par l'annulation partielle de tous les autres sous le signe de la bêtise (nous insistons: annulation *partielle*: la structure de classes subsiste) et un autre, comprenant les rares personnages qui échappent --rarement totalement-- à cette péjoration englobante. Nous nous proposons donc de préciser cette vision, très floue à ce stade, des ensembles

qu'isole le regard du narrateur, ou qu'il autorise le lecteur à dégager, au travers des principes de son nouveau système de classement.

Une limitation s'impose: nous n'étudierons ici que le rapport aux objets qui caractérise ce groupe mondain résultant d'une uniformisation sociale, c'est-à-dire le traitement de l'objet d'art dans les salons proustiens. Plusieurs raisons à cela. C'est sans doute le groupe qui s'offre le plus à une analyse sociale: de par son importance quantitative, il permet de dégager plus clairement des récurrences, des constantes, des recoupements. De plus, l'étude des artistes dans la *Recherche*, ainsi que celle des personnages intermédiaires représentés par Swann ou Charlus a déjà beaucoup occupé la critique proustienne, et nous ne pourrions là apporter aucune contribution nouvelle au sujet, qui en outre relève fréquemment de la psychologie et de la critique thématique.

* * *

1. Une première approche: Le cas d'Octave: Un écrivain "dans les choux"

Dans l'ensemble du personnel proustien, il est un personnage qui nous intéresse au premier chef, en ce qu'il subit une métamorphose qui le fait passer d'un système de valeurs à l'autre, nous offrant un premier moyen de dégager deux attitudes différentes quant aux objets. Notre propos est de montrer ici qu'il y a un rapport bourgeois (au sens où l'entend Flaubert, c'est-à-dire "bête". Ce comportement peut être --et est souvent-- celui d'aristocrates) et un rapport "artiste" à l'objet, ainsi que deux langages différents, c'est-à-dire deux manières de disposer des potentialités signifiantes de l'objet. Plus encore, Proust à cette occasion théorise partiellement les deux modes de comportement.

Il s'agit du personnage d'Octave. De toutes les figures d'artistes qui jalonnent la *Recherche*, c'est sans doute celle à laquelle on pense le moins au premier abord. En

effet, il n'apparaît qu'à deux endroits, du moins *in praesentia* ²⁵, et semble n'avoir pour fonction que d'illustrer cette bipolarité comportementale, d'emblématiser les valeurs de deux groupes (psycho-sociaux) et d'annoncer une trajectoire qui sera approximativement celle du narrateur. Comment se présente-t-il à nous (ou, plus directement, au narrateur) lors de sa première apparition?

"Un jeune homme, aux traits réguliers, qui tenait à la main des raquettes, s'approcha de nous. C'était le joueur de baccara dont les folies indignaient tant la femme du premier président. D'un air froid, impassible, en lequel il se figurait évidemment que consistait la distinction suprême, il dit bonjour à Albertine. "Vous venez du golf, Octave? lui demanda-t-elle. Ça a-t-il marché? étiez-vous en forme?" – "Oh! ça me dégoûte, je suis dans les choux", répondit-il. "Est-ce qu'Andrée y était?" – "Oui, elle a fait soixante-dix-sept." – "Oh! mais c'est un record". – "J'avais fait quatre-vingt-deux hier." Il était le fils d'un très riche industriel qui devait jouer un rôle assez important dans l'organisation de la prochaine Exposition Universelle. Je fus frappé à quel point, chez ce jeune homme et les autres très rares amis masculins de ces jeunes filles, la connaissance de tout ce qui était vêtements, manière de les porter, cigares, boissons anglaises, chevaux –et qu'il possédait jusque dans ses moindres détails avec une infaillibilité orgueilleuse qui atteignait à la silencieuse modestie du savant– s'était développée isolément sans être accompagnée de la moindre culture intellectuelle. Il n'avait aucune hésitation sur l'opportunité du smoking ou du pyjama, mais ne se doutait pas du cas où on peut ou non employer tel mot, même des règles les plus simples du français. Cette disparité entre les deux cultures devait être la même chez son père, président du Syndicat des propriétaires de Balbec (...). Octave obtenait, au casino, des prix dans tous les concours de boston, de tango, etc. (...). Il alluma un cigare en disant à Albertine: "Vous permettez", comme on demande l'autorisation de terminer tout en causant un travail pressé. Car il ne pouvait jamais "rester sans rien faire" quoiqu'il ne fit d'ailleurs jamais rien 26".

Ce passage multiplie les analogies avec la description par Thorstein Veblen de la "classe de loisir" ²⁷. Jean-François Revel²⁸, déjà, insistait sur le parallélisme existant entre la *Recherche* et cet ouvrage sociologique, ainsi que sur l'avantage qu'il y aurait à mettre en regard les deux oeuvres pour leur compréhension respective. Le texte proustien

non seulement illustre par l'exemple fictionnel la sociologie veblénienne, mais encore développe souvent des commentaires qui aboutissent, indépendamment et par des moyens différents, aux mêmes conclusions. En résumé, Veblen semble très souvent commenter Proust et Proust illustrer Veblen, mais l'analogie ne s'arrête pas là: Veblen en effet illustre sa théorie dans le sens de Proust (nous allons le voir, les points de contact sont nombreux) et Proust théorise et amène sa fiction à signifier dans le sens de Veblen.

Deux oeuvres complémentaires, donc, et avec en outre, une coïncidence temporelle: Veblen (1857-1929) qui publie en 1899 sa *Théorie de la classe de loisir* (d'autres éditions se succéderont, en 1912 et 1931 notamment) n'est pas de beaucoup antérieur à Proust (1871-1922) qui commence la *Recherche* en 1909 et sera publié à partir de 1913. L'on sait certes qu'un synchronisme peut n'être qu'un rapport très superficiel et en conséquence notre remarque serait à reléguer dans l'anecdotique ou le biographique (ce qui, pour Proust, est la même chose) si elle ne venait en complément de facteurs d'analogie bien plus importants que nous nous occuperons de dégager, dans les limites toutefois de notre propos.

Il nous faut auparavant écarter deux objections de principe, par simple souci de précision, donc, et sans la moindre prétention à la nouveauté dans ce domaine.

D'abord le *genre*: le roman et l'essai théorique. Nul aujourd'hui ne songerait à nier les acquis de la sociologie de la littérature: une oeuvre littéraire peut faire l'objet d'une investigation sociologique et à cet égard tenir un discours dont les conclusions sont comparables à celles d'une étude théorique. De plus, on l'a remarqué à maintes reprises, Proust fait subir une mini-révolution au genre romanesque en brisant la narrativité traditionnelle pour y inclure des éléments jadis hétérogènes²⁹: une sociologie, une théorie du langage, de l'imagination, du rêve, de la culture, une esthétique, une réflexion sur la musique... Enfin, la forme même de l'ouvrage de Veblen, où la prédilection pour l'exemple se situe à la frontière de la fiction³⁰, facilite le rapprochement.

Ensuite *l'objet de l'étude* : les sociétés mises en scène diffèrent historiquement et géographiquement. Veblen décrit la société américaine qui lui est contemporaine et Proust la société française, et il est incontestable que nombre de différences formelles les séparent.

"Car il est notoire que ce livre dissimule sous l'apparence d'une théorie générale une critique particulière de la haute société américaine de la seconde moitié du XIX^e siècle, les Vanderbilt, les Gould, les Harriman, c'est-à-dire d'une classe d'alors nouveaux riches, et bien localisée dans le temps et dans l'espace. Or, il est intéressant de constater la précision avec laquelle l'analyse de Veblen recouvre trait pour trait la description que Proust commencera à faire dix ans plus tard d'une classe oisive infiniment plus ancienne, située dans un pays où les nouveaux riches eux-mêmes n'ont pas à inventer mais trouvent élaborées et léguées par la tradition des recettes de vie qui leur sont nécessaires³¹".

Que les réflexions de Veblen soient applicables à un autre temps, un autre lieu, une autre société, Raymond Aron le constate également dans sa préface à l'ouvrage de Veblen: "Il eût été facile de généraliser cette symbolique" (la symbolique sociale que Veblen esquisse dans ce livre), "de la détacher de la spécificité pécuniaire de la classe américaine de loisir, à la fin du siècle dernier³²". Quant à leur aptitude à rendre compte du monde proustien, Pierre V. Zima, à la suite de Revel, la proclame également³³.

Nous nous consacrerons plus en détail à la théorie veblenienne dans notre analyse ultérieure des groupes: contentons-nous, à ce stade, d'explicitier la notion de "loisir ostentatoire" et son rapport avec les objets chez Proust.

Après avoir étudié la genèse d'une classe de loisir (et c'est sans doute la partie de l'ouvrage qui a le plus vieilli, se basant sur l'ethnologie du début du siècle), Veblen en vient à la définition de celle-ci en son état actuel: il s'agit d'un groupe minoritaire d'individus, occupant une position sociale supérieure (pour diverses raisons historiques, ethniques, psychologiques), et caractérisé au plan du comportement par trois facteurs principaux. D'abord une *abstention de toute opération d'industrie*, donc, à proprement parler, un "loisir". Loisir que l'on affiche pour accroître son prestige, donc loisir ostentatoire, valorisé pour mettre en évidence le pouvoir et la richesse. Tout ceci a des

conséquences éthiques: pour cette classe de loisir, toute activité productive est non seulement impensable, mais elle devient blâmable, symbole de vulgarité et de bassesse. Dès lors l'on en exempte l'épouse qui devient chargée d'exhiber par son inactivité la haute position sociale de la famille, et ce "loisir délégataire" atteint parfois jusqu'aux serviteurs que l'on multiplie sans autre fonction que d'étaler leur inutilité, leur improductivité. Ce gaspillage ostensible de temps s'accompagne d'un *gaspillage ostensible de biens*:

"Pour s'attirer et conserver l'estime des hommes, il ne suffit pas de posséder simplement richesse ou pouvoir; il faut encore les mettre en évidence, car c'est à l'évidence seule que va l'estime. En mettant sa richesse bien en vue, non seulement on fait sentir son importance aux autres, non seulement on aiguise et tient en éveil le sentiment qu'ils ont de cette importance, mais encore, chose à peine moins utile, on affermit et préserve toutes raisons d'être satisfait de soi³⁴".

Enfin, tout cela ressortit d'un principe plus général de "*comparaison provocante*", ce que Raymond Aron nomme "la comédie humaine, la rivalité puérile des adultes en quête d'argent, de gloire et de prestige, jamais capables d'atteindre un but qui fuit à mesure qu'ils en approchent puisque ce but se définit non pas en soi mais par rapport aux conquêtes des autres³⁵".

De cette appartenance à la classe de loisir, de ce loisir ostentatoire, Octave offre tous les traits. Remarquons que l'attention de Proust ("*Je fus frappé à quel point*") se porte sur les mêmes phénomènes que ceux auxquels s'attache Veblen.

D'abord, son inactivité est avouée: "*Quoiqu'il ne fit d'ailleurs jamais rien*". Plus encore, elle est affichée, *et ce par le langage des objets*, tout orienté vers l'*ostentation du loisir*: en effet, Veblen constate que "la connaissance (...) des dernières particularités de l'habillement, de l'ameublement, de l'équipement; des jeux, des sports, des animaux d'agrément, tels que chiens et chevaux de course³⁶" et leur utilisation fonctionnent comme *signes* du loisir, comme un certificat de "désœuvrement³⁷". Or, précisément, cette utilisation des objets est celle qui définit Octave à Balbec (et les termes de Proust sont ici encore fort proches de ceux de Veblen: qu'ils soient du domaine du sport et des jeux

(*"raquettes, baccara, golf, chevaux, boston, tango"*) , des vêtements (*"smoking, pyjama,..."*) ou des plaisirs du désœuvrement élégant (*"cigares, boissons anglaises"*). Octave manie donc parfaitement (*"avec une infaillibilité orgueilleuse"*) ce code du loisir, et tous ses objets fonctionnent en tant que signes, dans un renchérissement ostentatoire qui participe du système des valeurs de cette classe (de même que l'aveu immodeste d'une performance supérieure dans le domaine sportif: *"quatre-vingt-deux "* contre *"soixante-dix-sept"* au golf).

Octave nous fournit donc l'occasion d'une première approche du langage des objets à l'intérieur de cette classe de loisir dont il est le représentant. Il nous faut encore insister sur trois éléments.

En premier lieu, il importe de remarquer la valeur emblématique, symbolique de ce personnage, qui permet à notre analyse d'esquisser le stade ultérieur des groupes. En effet, Octave représente manifestement un *type*, il "vaut pour" un mode de comportement. On trouve ainsi quelques procédés de typification dans cet extrait: tous *"les autres très rares amis masculins de ces jeunes filles"* et ces jeunes filles elles-mêmes³⁸ agissent de la sorte; de plus, le père d'Octave, qui lui aussi lui ressemble, est *"président du Syndicat des propriétaires de Balbec"* (fonction représentative, et, qui plus est, des membres privilégiés de la classe de loisir: les *"propriétaires"*). Il convient donc parfaitement au rôle illustratif que nous lui assignons, à la suite de Proust.

En second lieu, interrogeons-nous sur l'appartenance sociale, en termes de classes, de ce personnage: c'est le *"fils d'un très riche industriel"*, donc un membre de la haute bourgeoisie. Ce qui nous ramène au problème qui nous occupait au début de ce chapitre: l'aristocratie, détentrice du loisir par excellence, est rejointe dans ce rôle, au-delà des barrières sociales traditionnelles, par la haute bourgeoisie, avec laquelle elle constitue un nouveau groupe, assimilable à la "classe de loisir" décrite par Veblen. La ligne de séparation tend désormais à s'atténuer également entre cette classe et des personnages tels

que *"la femme du premier président"*, de rang social inférieur encore (petite et moyenne bourgeoisies), qui constituent le public auquel cette ostentation s'adresse (les *"folies"* d'Octave *"indignaient tant la femme du premier président"*) et qui, entrant dès lors dans le jeu à titre passif, s'y agrégeront bientôt à titre actif (souscrivant à l'axiome principal selon lequel la valeur fondamentale est la richesse, ils ne manqueront pas d'afficher eux aussi leurs propres biens).

Enfin, en troisième lieu, et c'est le plus important pour nous, Proust insiste sur *"la disparité entre les deux cultures"* : en d'autres termes, la culture qui fait fond sur un code qui assigne aux objets une fonction ustensile d'ostentation, donc détournée, s'oppose à une autre culture (définie ici par la pensée, l'intelligence, la qualité du langage) sur laquelle il convient que nous nous interrogeons.

Cette autre culture rend compte d'un autre comportement quant aux objets, définitoire d'un autre groupe: les artistes. Ici encore Octave peut nous aider à préciser cette opposition. Pour cela rejoignons-le à sa seconde apparition dans le texte, dans *La Fugitive* ³⁹.

"En ce qui concerne le jeune homme sportif, neveu des Verdurin, que j'avais rencontré dans mes deux séjours à Balbec, (...) il arriva des faits qui causèrent une assez grande impression. D'abord ce jeune homme (...) se fiança avec Andrée et l'épousa (...). Mais un autre fait frappa davantage. Ce jeune homme fit représenter de petits sketches, dans des décors et avec des costumes de lui, et qui ont amené dans l'art contemporain une révolution au moins égale à celle accomplie par les Ballets russes. Bref les juges les plus autorisés considérèrent ses oeuvres comme quelque chose de capital, presque des oeuvres de génie, et je pense d'ailleurs comme eux (...). Les personnes qui l'avaient connu à Balbec attentif seulement si la coupe des vêtements des gens qu'il avait à fréquenter était élégante ou non, passer tout son temps au baccara, aux courses, au golf ou au polo (...) pensèrent que ses oeuvres étaient d'Andrée (...), ou que plus probablement il payait, avec sa grande fortune personnelle (...) quelque professionnel génial et

besogneux pour les faire (ce genre de société riche – non déclassée par la fréquentation de l'aristocratie et n'ayant aucune idée de ce que c'est qu'un artiste qui est seulement pour eux soit un acteur qu'ils font venir débiter des monologues pour les fiançailles de leur fille, en lui remettant tout de suite son cachet discrètement dans un salon voisin, soit un peintre chez qui ils la font poser une fois qu'elle est mariée, avant les enfants et quand elle est encore à son avantage– croyant volontiers que tous les gens du monde qui écrivent, composent ou peignent, font faire leurs oeuvres et payent pour avoir une réputation d'auteur comme d'autres pour s'assurer un siège de député). Mais tout cela était faux; et ce jeune homme était bien l'auteur de ces oeuvres admirables. (...) Certes rien ne laissait soupçonner cette hypothèse quand je le rencontrai à Balbec où ses préoccupations me parurent s'attacher uniquement à la correction des attelages et à la préparation des cocktails".
 Ceci témoignait "une certaine clairvoyance à adapter sa vanité à la mentalité des imbéciles à l'estime de qui il tenait et pour lesquels le smoking brille peut-être d'un plus vif éclat que le regard d'un penseur⁴⁰".

Une première remarque s'impose: elle concerne la construction du roman proustien, malgré son inachèvement, qui fragmente souvent en plusieurs volets disposés à des endroits différents, des informations spéculaires.

A la fin du roman --donc du côté de l'Art-- nous est présenté l'autre pôle comportemental d'Octave, et qui est l'objet de la même focalisation que le premier (*"Il arriva des faits qui causèrent une assez grande impression"*.)

Toutefois, cette autre attitude (qui est aussi, de façon inséparable, un autre langage des objets) est ici plus définie par opposition que par caractérisation: l'attitude "artiste" n'est pas celle de la classe de loisir. Il y a une telle différence entre loisir ostentatoire et art que la métamorphose d'Octave en artiste suscite diverses interprétations réductrices: c'est qu'en effet le système de valeur du groupe inférieur, nous le verrons, est fermé sur lui-même, et a pour trait constant une "impuissance à imaginer l'Autre⁴¹" (comme pour le petit-bourgeois de Barthes qui en procède, l'altérité est le concept qui lui est le plus

antipathique). Il faut donc multiplier les hypothèses pour combler la faille, ce qui en même temps met celle-ci en évidence. Mais ces hypothèses elles-mêmes, dans leur forme, peuvent autoriser quelques observations qui nous permettent une première esquisse de certaines caractéristiques de ce que nous nommerons le groupe inférieur, avant de nous y consacrer plus en profondeur par la suite.

Outre une incapacité complète à imaginer autrui (qui amène à projeter sur lui ses propres valeurs), on constate, dans la considération de l'art et de l'artiste (et donc de l'objet d'art, nous y viendrons), une perpétuelle réduction de la qualité à la quantité: l'artiste "*paye*" pour la composition de ses oeuvres et on paye l'artiste ("*en lui remettant tout de suite son cachet discrètement dans un salon voisin*"): la création se voit ainsi limitée à une dimension pécuniaire, qui participe des intérêts principaux de la classe de loisir.

De plus, l'objet, dans sa fonction de prestige ostentatoire, prend ici le pas sur l'homme et sa qualité ("*et pour lesquels le smoking brille peut-être d'un plus vif éclat que le regard d'un penseur*"): c'est dire sa place dans la stratégie du loisir affiché et de la comparaison provocante.

Quant à l'artiste lui-même, au-delà de sa définition négative, un élément mérite d'être signalé à partir de cet extrait: pour se faire une place dans le monde, et sous peine d'être rejeté par lui, l'artiste devra s'adapter aux valeurs en usage dans ce milieu, aux antipodes des siennes propres. D'où une stratégie de séduction déployée par les artistes de la *Recherche*, et qui constitue leur face noire, dégradée pour le narrateur. Octave, lui, semble y réussir pleinement, manipulant avec aisance le code social.

Après cette première approche au travers du cas d'Octave, il convient de passer à l'analyse des groupes que l'objet d'art, en tant qu'analyste, permet de distinguer.

* * *

2. La classe de loisir: "Ceux qui trouvent dans les belles choses de laides intentions..."

"Ayant montré que la noblesse n'est en somme qu'une section de la haute bourgeoisie, et caractérisée au sein de celle-ci par de simples manies et obsessions supplémentaires⁴²", Proust, nous l'avions noté, conduit à un reclassement du personnel romanesque de la *Recherche*, opère une redistribution du capital symbolique selon d'autres critères. Les "*classes mentales*" l'emportent sur les "*castes sociales*"⁴³ : les personnages "*s'expriment selon la catégorie d'esprit à laquelle (ils) appartiennent*". "*Les classes d'esprit n'ont pas égard à la naissance*"⁴⁴. La notion d'"élite" sociale se voit par là-même bouleversée: sans cesse, Proust nous montre "la sottise et la grossièreté des gens du monde⁴⁵", à telle enseigne que très rares sont ceux qui échappent à la péjoration⁴⁶. Ainsi "*s'atténuent les différences entre les nouveaux riches et les vieilles familles*"⁴⁷.

Ceci remarqué, il nous faut procéder à un examen de ces nouveaux groupes, à partir, rappelons-le, de la place de l'objet d'art et du langage qu'il tient dans ceux-ci. Il semble qu'à cet égard un premier groupe peut être aisément constitué, qui rassemble tous les mondains stupides qui abondent dans la *Recherche* et qui possèdent beaucoup de traits de la classe de loisir décrite par Veblen, comme il fut indiqué à propos d'Octave.

Une précision de ce que nous appelons ici objet d'art s'impose: nous nous concentrerons principalement sur les tableaux (les portraits de famille des aristocrates, les toiles d'Elstir,...) et accessoirement sur les photographies. On voit immédiatement que ce choix pose un problème de limite: sémiologiquement, le cas de l'objet d'art diffère des objets usuels, c'est un signe à part qui ne s'apparente que partiellement (par sa face matérielle --son signifiant-- mais ni par son signifié, ni par son référent) aux objets --signes que nous étudions; fonctionnellement, on pourrait également s'étonner de nous voir l'assimiler à l'ustensilité des objets traditionnels. Bref, on n'est pas sûr de recouvrir entièrement la définition de l'objet que Claude Duchet emprunte à Abraham A. Moles:

"un élément du monde extérieur fabriqué par l'homme et que celui-ci peut prendre ou manipuler⁴⁸". Mais c'est précisément, on le verra, cette position de *rupture*, de limite qui nous renseigne sur l'espace des objets, en ce qu'elle est transgressée ou respectée, c'est-à-dire en tout qu'elle définit des langages et des comportements. L'objet d'art, en effet, peut être *réduit* à un objet, et amené en conséquence à devenir un élément du même discours.

Il faut pour commencer nous interroger sur une dimension essentielle du projet proustien. La dichotomie art/mondanité fait partie du projet de Proust depuis le *Contre Sainte Beuve*; il est intéressant qu'on puisse la retrouver dans la *Recherche* jusque dans les objets: l'objet d'art est incompatible avec la vie mondaine, et il ne sera intégré à celle-ci que comme *moyen*, répondant à une éthique de prestige et donc réduit à une fonction instrumentale.

Cette dichotomie est ainsi parfois masquée (mais, nous allons le voir, c'est une façade bien fragile, et qui se donne involontairement à lire comme façade) par la présence de l'objet d'art dans l'univers mondain; elle se dévoile bien plus clairement dans des situations de crise, de *tension*, où les signes de camouflage (un camouflage indiciel, qui nous renseigne sur ce qu'il cache, sur les intentions dont il procède) s'effacent au profit des signes (ou sur-signes) de l'aveu explicite.

Une de ces situations de fracture de cet univers poli, tendant à la clôture, est celle que l'on retrouve à la fin du *Côté de Guermantes II* ⁴⁹. Rappelons-la: le duc et la duchesse de Guermantes doivent se rendre à un dîner chez la princesse de Guermantes, puis à une redoute que le duc ne veut absolument pas manquer; malheureusement, un de ses cousins germains, Amanien d'Osmond, est en pleine agonie, et l'on s'attend d'un moment à l'autre à la nouvelle de sa mort, qui pour des raisons morales évidentes empêcherait la réalisation du plaisir mondain. Dans ce dilemme, le duc opte résolument pour le pôle mondain: le choix est tranché. Mais les visites du narrateur et de Swann, qui

doit apporter à Oriane une immense *photographie*, contrariant le duc, pressé par le temps⁵⁰; c'est dans cette situation de crise qu'il importe d'examiner le traitement de cette photographie: elle gêne, est un obstacle à la vie de salon. La dichotomie est affirmée ici clairement, et avec toute l'insistance du "montage" de Proust: il est en effet manifeste que la *taille* de l'objet se trouve motivée par une focalisation sur la dimension emblématique du signe, et que l'irréductibilité de l'objet d'art à un usage mondain est ici soulignée par un *encombrement* tout aussi matériel que symbolique⁵¹. Il y a aussi que cet objet échappe à une *utilisation décorative* qui, nous le verrons, caractérise ce groupe: "*Mais où allez-vous mettre un joujou de cette dimension-là?*"⁵² Cependant la duchesse dont l'intérêt pour la photographie est aussi feint que l'agacement de son mari est sincère, parvient à réinvestir partiellement l'objet d'une fonction mondaine. Ayant reçu de la comtesse Molé, une de ses rivales, une enveloppe en guise de carte, ce qu'elle décode comme un geste de prétention, Oriane ordonne à un domestique: "*Vous prendrez l'immense enveloppe des photographies de M. Swann (...) et vous irez la déposer, cornée de ma part, ce soir à dix heures et demie, chez Mme la Comtesse Molé*"⁵³.

De cet épisode, il nous semble pouvoir induire quelques premières remarques: l'objet d'art est ici le lieu symbolique d'une *incompatibilité* entre l'art dans sa spécificité et la vie de salon; de plus, il ne peut être intégré à celle-ci que de façon détournée, en subissant une réduction au rang d'objet (l'enveloppe plutôt que la photographie); enfin, l'utilisation qui en est réalisée s'inscrit dans une fonction de lutte sociale: l'"esprit" des Guermantes n'est ici que ce que Veblen nommerait une *comparaison provocante*, une surenchère quantitative de l'objet (faire mieux qu'autrui, c'est-à-dire plus: répondre par une enveloppe plus grande).

Ces quelques pages de la *Recherche* introduisent donc des éléments à la faveur desquels l'on perçoit aisément l'importance de l'objet d'art comme représentatif du traitement des autres objets par son inclusion *de force*--et c'est cette violence qui accroît la

lisibilité, la valeur analytique-- au rang de ceux-ci, et comme élément primordial et définitoire de nouveaux groupes humains dans le roman proustien. Il devient dès lors urgent de s'interroger sur les caractéristiques principales du traitement de l'objet d'art ainsi que sur la place qui lui est réservée dans le roman.

* * *

3. La comparaison provocante⁵⁴

"Le grand aiguillon, dès le principe, ce fut la distinction qui provoque l'envie".

VEBLEN (Th.), *op. cit.*, p.20.

"Une comparaison provocante est un procédé de cotation des personnes sous le rapport de la valeur".

ibidem, p.35.

Le prestige social auquel tend la classe oisive de la *Recherche* est soumis à la relativité: la hiérarchie en effet n'est pas figée, mais mouvante, elle demande une constante réaffirmation des discours, des messages, des symboles; la rivalité des individus s'exprime ainsi par un ensemble de signes au nombre desquels figurent les objets. Il s'agit au travers d'eux de *dire* son loisir, sa richesse; le *luxe* est, plus qu'un élément de confort, le *signe* du confort: le décor n'est ainsi que la convergence de la fonction et du sens (le sens -- le signifié-- étant étroitement lié à la forme --au signifiant: un sofa rapiécé peut être confortable, donc remplir sa fonction usuelle, il n'affiche cependant pas le confort, manque à sa fonction symbolique qui est de connoter le prestige), le décor est un langage et donc en tant que tel un système où la comparaison

joue un grand rôle (un sens n'existe que par rapport à un autre, il n'est pas de sens absolu).

Cette comparaison, au-delà du mécanisme signifiant, est investie d'intention, assumée comme stratégie sociale par la classe oisive: l'objet sert à manifester sa supériorité, toujours relative. Un examen des objets du salon Villeparisis s'avère à cet égard riche en enseignements:

"A cette première visite qu'en quittant Saint-Loup j'allai faire à Mme de Villeparisis, suivant le conseil que M. de Norpois avait donné à mon père, je la trouvai dans son salon tendu de soie jaune sur laquelle les canapés et les admirables fauteuils en tapisseries de Beauvais, se détachaient en une couleur rose, presque violette, de framboises mûres. A côté des portraits des Guermantes, des Villeparisis, on en voyait --offerts par le modèle lui-même-- de la Reine Marie-Amélie, de la Reine des Belges, du Prince de Joinville, de l'Impératrice d'Autriche. Mme de Villeparisis, coiffée d'un bonnet de dentelles noires de l'ancien temps (qu'elle conservait avec le même instinct avisé de la couleur locale ou historique qu'un hôtelier breton qui, si parisienne que soit devenue sa clientèle, croit plus habile de faire garder à ses servantes la coiffe et les grandes manches), était assise à un petit bureau (...)⁵⁵".

L'intention stratégique ("avec un instinct avisé") est ici avouée: il faut imposer à autrui les signes prestigieux de sa supériorité; ceux-ci sont d'autant plus manifestes qu'ils sont nécessaires, c'est-à-dire que cette supériorité est vacillante: l'objet-signe ne se contente plus de dire, il *compense*. En effet, le salon Villeparisis, déclassé, se voit contraint de multiplier les indices et symboles de crédit à mesure que la considération à laquelle il aspire le fuit.

L'objet d'art (les "*portraits*"), précisément, se trouve inclus dans cette stratégie, et en même temps restreint par elle, puisqu'elle lui attribue une *fonction*: rappeler l'ancienneté de sa noblesse, l'importance de son lignage, aux yeux des bourgeois mais surtout à ceux des autres membres de l'aristocratie à qui s'adresse la comparaison; cette fonction est la même que celle de tous les objets de ce salon --qui par l'harmonie des

couleurs, le renom du style et le luxe des matières font partie de ce discours de compensation-- et l'on peut donc parler, avant d'en définir par la suite les termes, d'une *réification* de l'objet d'art.

On retrouve chez les Guermantes des portraits⁵⁶ d'ancêtres, des tapisseries anciennes qui participent des mêmes desseins signifiants, mais une nouvelle fois, l'expression du prestige renseigne sur son effritement: la noblesse est impuissante à correspondre à son mythe:

"Quant aux tapisseries, elles étaient de Boucher, achetées au XIXe siècle par un Guermantes amateur et étaient placées à côté de tableaux de chasse médiocres qu'il avait peints lui-même, dans un fort vilain salon drapé d'antinople et de peluche⁵⁷".

Ce n'est plus ici depuis sa positivité (noblesse, richesse, élégance) que le signe pointe et emblématise la négativité (le déclassement, effectif ou prochain) en laquelle il s'origine; le signe lui-même est altéré, le symbole contaminé par le symbole inverse: une dimension du roman proustien s'abyme dans cette fusion symbolique des contraires: nous sommes ici au lieu prédictif d'une inversion inévitable des pôles, qui présuppose leur coexistence temporaire dans le même objet.

On relèvera combien les thématiques de la plurivocité et de l'inversion sont primordiales dans la *Recherche*, et qu'elles s'expriment sur tous les plans signifiants: l'objet-signe dénonce ici l'inverse des valeurs qu'il a pour fonction d'afficher⁵⁸.

Provocante, la comparaison peut encore l'être à un degré supérieur qui l'apparente plus nettement au conflit, à telle enseigne que le message suscite une réponse, une réaction et que dès lors la rivalité se manifeste par un affrontement de discours; il s'agit dans ce cas de nier farouchement le prestige d'autrui en minimisant l'évidence ou la validité de ses symboles. Pour être amoindri, pour que se développe la dialectique de provocation/jalousie, il faut encore que le symbole soit patent, c'est-à-dire --nous y

reviendrons-- *affiché*, il faut qu'il impose une expansion excessive qu'il importe à l'adversaire de résorber.

On peut reconnaître un tel conflit dans une scène qui oppose à son "ennemie" Alix Mme de Villeparisis, au sujet d'un portrait de la duchesse de Montmorency qu'elle possède:

*"J'vais vous montrer son portrait, l'original de la copie qui est au Louvre (...). Tout le monde s'était levé (...)." Le portrait est beau, n'est-ce pas? et dans un état de conservation parfaite" ajouta-t-elle.
~Ma chère amie, dit la dame coiffée à la Marie-Antoinette, vous vous rappelez que quand je vous ai amené Liszt, il vous a dit que c'était celui-là qui était la copie⁵⁹".*

ou encore lorsque les duchesses invitées par Charlus à la soirée Verdurin de *La Prisonnière* "se (rattrapent) faute de mieux en étouffant des fous-rires devant les tableaux d'Elstir" ou comparent sa maison à une "remise" ou à un "cabinet de toilette" ⁶⁰.

C'est également ce type de comparaison provocante qui est à l'oeuvre à la Raspelière entre les Verdurin et les Cambremer qui leur louent le château et la propriété lors de leur séjour à Balbec; humain et social, le conflit transpose son expression au plan des objets:

"Mme Verdurin fut piquée que M. de Cambremer prétendit reconnaître si bien la Raspelière. "Vous devez pourtant trouver quelques changements, répondit-elle. Il y a d'abord de grands diables de bronzes de Barbedienne et de petits coquins de sièges en peluche que je me suis empressée d'expédier au grenier qui est encore trop bon pour eux⁶¹".

Pour les Cambremer, les choses "ne sont pas à leur place" ⁶²: c'est que l'ordonnancement en a été modifié à dessein et que cette intention provocante a été parfaitement *décodée* (l'agacement de Mme de Cambremer en témoigne⁶³) par les membres d'une même classe oisive qui pratiquent le même code. Il importe ici d'insister sur un fait essentiel de l'uniformisation sociale à l'origine du groupe que nous décrivons, et qui est le glissement des symboles, l'altération ou l'inversion des *marqueurs* sociaux. A la suite des

réflexions que, dans ce même chapitre, nous avons déjà consacrées à ce sujet, contentons-nous de remarquer ici que paradoxalement, à la Raspelière, d'une part le décor installé par les bourgeois est plus aristocratique que le décor aristocratique lui-même, qui tend vers le bourgeois

" (...) Mme Verdurin avait apporté quantité de vieilles belles choses qu'elle possédait. A ce point de vue, Mme Verdurin tout en passant aux yeux des Cambremer pour tout bouleverser était non pas révolutionnaire, mais intelligemment conservatrice dans un sens qu'ils ne comprenaient pas. Ils l'accusaient aussi à tort de détester la vieille demeure et de la déshonorer par de simples toiles au lieu de leur riche peluche, comme un curé ignorant reprochant à un architecte diocésain de remettre en place de vieux bois sculptés laissés au rancart et auxquels l'écclésiastique avait cru bon de substituer des ornements achetés place Saint-Sulpice⁶⁴".

* * *

4. L'ostentation

"La bêtise insiste toujours".

CAMUS (A.), *La Peste*. Paris, Gallimard, "Folio", 1947, p.159.

Nous venons de le voir, l'objet d'art se voit assigné une fonction *décorative*, est réduit à un symbole pécuniairement et prestigieusement honorifique⁶⁶. Comme le note Veblen, "Il faut bien dire que, dans l'ordinaire des cas, rien ou presque rien n'incite à posséder et à utiliser exclusivement ces merveilles, si ce n'est l'honneur qu'elles procurent en tant qu'articles de gaspillage ostentatoire⁶⁷".

Ce dernier mot est essentiel: pour que l'objet remplisse parfaitement sa fonction symbolique, il faut qu'il la rende lisible au plus haut degré, qu'il la souligne, la pointe,

l'indique. Il faut, partant, que le symble soit accompagné de signes déictiques qui y renvoient: l'objet est ainsi inséparable de l'espace qu'il occupe. Ce dernier en effet contient les signes (plus précisément: les *index*) qui autorisent, et au-delà imposent une lecture symbolique de l'objet. Cette *déixis*, assumée par le décor, l'espace en lequel s'ordonne l'objet, peut jouer sur le plein ou le vide; placer ostensiblement un objet pour qu'il fasse le plus d'effet possible, ce peut être l'isoler au maximum de l'ensemble des objets environnants ("la qualité d'un "salon", pensait avec raison Mme de Guermantes, a pour pierre angulaire le sacrifice⁶⁸), auquel cas c'est précisément l'absence dont il émerge qui le souligne; ce peut être aussi disposer autour de son isolement des éléments qui l'*éclaircent*.

"Une bordure invisible d'ampoules électriques projetaient sur lui (un tableau d'Hubert Robert acheté à Swann par le Prince de Guermantes) leur lumière, et dans un jour spécial qui faisait sa matière plus belle et la pénétraient de clarté, la rendaient translucide comme de l'ambre ou du jade l'isolaient, en faisaient le point de mire de tous les regards⁶⁹".

Ce peut être enfin multiplier les signes qui y renvoient: socles, cadres, piédestaux, supports divers,...

Ce comportement d'*ostentation*, cette insistance ou sursignifiante participent d'une philosophie de la classe oisive qui motive une esthétique où l'on retrouve de nombreux traits similaires. La classe de loisir (surtout dans sa partie aristocratique) de la *Recherche* développe une prédilection pour un art qui exhibe les signes de sa qualité, pour un art -- nous le constaterons plus loin avec plus de précision-- signalétique, autodéictique.

* * *

5. La quantification de la qualité

"Tout ici concourt au grand oeuvre bourgeois, qui est de réduire enfin l'être à un avoir, l'objet à une chose".

BARTHES (R.), *Mythologies*, op. cit., p.160.

La classe oisive *possède*. Nous l'avons remarqué, cette possession est en même temps un discours à soi-même et aux autres, une manière de se dire la constance de sa valeur, de sa richesse, de son pouvoir et d'en imposer les signes à autrui. L'objet d'art, de par son haut crédit, s'impose comme élément de cette stratégie d'influence, mais précisément, son inclusion dans ce système de prestige affichant le réduit au rang de simple *objet*, ayant la même fonction et soumis aux mêmes considérations que tous les autres objets de cet ensemble.

En effet, il y a manifestement chez les mondains de la *Recherche* une *réification* de l'objet d'art, participant à la fois d'une conduite sociale, d'une "posture bourgeoise de l'appropriation⁷⁰", et d'une incompréhension réductrice de ce groupe, qui lui compose mythiquement un monde à la mesure de sa bêtise. Tout ceci ne manquera pas de rappeler le démontage des mythes petits-bourgeois réalisé par Roland Barthes dans *Mythologies*: la classe oisive de Proust en possède indéniablement certaines constantes. "C'est que la petite-bourgeoisie recueille aujourd'hui l'héritage de la bourgeoisie libérale d'hier, celle qui précisément a aidé à sa promotion sociale⁷¹".

Une précision des termes de cette réification semble donc nécessaire ici pour mieux cerner les principes qui régissent la possession de l'objet d'art dans ce milieu et le discours qu'il y tient. Très remarquable en ce sens est une scène mondaine où le duc de Guermantes nous est représenté parlant d'un tableau d'Elstir figurant une botte d'asperges:

"Swann avait le toupet de vouloir nous faire acheter une Botte d'Asperges. Elles sont même restées ici quelques jours. Il n'y avait que cela dans le tableau, une botte d'asperges précisément semblables à celles que vous êtes en train d'avalier. Mais moi, je me suis refusé à avaler les asperges de M. Elstir. Il en demandait trois cents francs. Trois cents francs une botte d'asperges! Un louis, voilà ce qu'il ça vaut, même en primeur! Je l'ai trouvée roide⁷²".

Deux traits apparaissent ici clairement. D'une part l'*ustensilité*: c'est toute la réduction utilitariste de l'objet d'art, abordé sous l'angle minorant d'une conception pratique et s'érigeant en jugement ségrégatif, que l'on retrouve ici. Le duc de Guermantes, ainsi, confond l'objet d'art et l'objet matériel qu'il représente ("*Une botte d'asperges précisément semblable à celle que vous êtes en train d'avalier*"), ce qui est très symbolique de l'utilisation de l'objet d'art par ce groupe: celle d'un objet --de prestige, certes, mais il importera de s'interroger sur les causes de celui-ci-- inscrit au même titre que tous les autres dans un mécanisme fonctionnel. En outre, ce jugement ressortit d'une esthétique de la classe de loisir, soumise aux mêmes principes de quantification, et qu'il conviendra de mieux définir par la suite. D'autre part, ce que nous pourrions nommer la *computabilité*: valeur artistique (qualitative) et valeur pécuniaire (quantitative) sont confondues au profit de la seconde ("*Trois cents francs une botte d'asperges*"), dénonçant un rapport au réel, aux objets, dont à l'évidence la quantification (que l'on retrouve dans nombre de jugements esthétiques, de Mme Verdurin par exemple, qui pour manifester son enthousiasme au terme de l'audition de la sonate de Vinteuil pour piano et violon, affirme avec complaisance que "*chaque fois (...) (elle) croit entendre un orchestre*⁷³") est une dimension fondamentale.

C'est que ce groupe développe une tendance constante à la *réification*, et ce jusque dans le savoir: le savoir aussi est une marchandise dont il s'agit d'afficher la possession:

"Le désir de faire étalage de ce savoir réifié (qui est toujours savoir pour un Autre), sous-jacent aux discours des nobles et des bourgeois du faubourg Saint-Germain, révèle à la fois la mentalité triviale des Charlus⁷⁴, des Brichot et des Cottard, démasqués comme propriétaires de biens culturels, et le contraste éclatant entre l'apothéose de la culture et sa médiation par la valeur d'échange, son caractère de marchandise⁷⁵".

Le "*gnôthi seauton*" de Brichot en témoigne nettement:

"Le sage est forcément sceptique, répondit le docteur. Que sais-je?, gnôthi seauton disait Socrate. C'est très juste, l'excès en tout est un défaut. Mais je reste bleu grand je pense que cela a suffi à faire durer le nom de Socrate jusqu'à nos jours. Qu'est-ce qu'il y a dans cette philosophie? peu de chose en somme. Quant on pense que Charcot et d'autres ont fait des travaux mille fois plus remarquables et qui s'appuient, au moins, sur quelque chose, sur la suppression du réflexe pupillaire comme syndrome de la paralysie générale, et qu'ils sont presque oubliés. En somme, Socrate, ce n'est pas extraordinaire. Ce sont des gens qui n'auraient rien à faire, qui passaient leur journée à se promener, à discuter. C'est comme Jésus-Christ: Aimez-vous les uns les autres, c'est très joli. (...) Mais enfin, je reconnais que Socrate, et le reste, c'est nécessaire pour une culture supérieure, pour avoir des talents d'exposition. Je cite toujours le gnôthi seauton à mes élèves pour le premier cours. Le père Bouchard qui l'a su m'en a félicité⁷⁶".

Comment ne pas insister ici sur l'humour proustien? Mais au-delà il importe de remarquer que ces situations ridicules, grotesques, sont toujours significatives chez Proust: elles *dénoncent, dévoilent*; c'est au système des valeurs lui-même que ces scènes renvoient. La réduction du qualitatif au quantitatif est décelable ici encore: la philosophie de Socrate contient "*peu de choses*"; de même, les vrais oisifs⁷⁷, ceux qui n'ont "*rien à faire*", ceux "*qui (passent) leur journée à se promener, à discuter*", ce sont précisément ces mêmes Verdurin que des Cottard ou Brichot admirent, ces mêmes Guermantes qui séduisent tant un Legrandin, et ce sont eux qui se mêlent de commentaires artistiques qui participent des mêmes principes que le langage de l'objet d'art: ostentation, étalage, comparaison provocante, réduction ustensile. Le discours culturel est orienté dans le même sens que le discours tenu par les objets.

Ces remarques trouvent encore un complément dans un examen plus précis de ces jugements esthétiques: il devient en effet urgent de s'interroger sur cette esthétique de la classe de loisir mise en scène par Proust.

"Il ressort (...) de la *Recherche* que l'oisiveté et l'argent n'affinent pas le goût, mais au contraire forcent contre leur goût à s'occuper d'art quantité de malheureux qui, sans nécessité de sauver la face, n'eussent jamais été condamnés à ce supplice et auraient du même coup épargné à autrui celui de les écouter⁷⁸".

Le plus important est que ces opinions, imposées par la socialité, trahissent la culture pécuniaire précisément lorsqu'elle se croit à l'abri d'une telle dénonciation, lorsqu'elle place la conversation sur un sujet qu'elle juge anodin⁷⁹. Comme par exemple dans ces quelques paroles du duc de Guermantes au narrateur à propos d'un tableau d'Elstir:

*"Swann vous dirait cela (le nom du personnage représenté sur le tableau), c'est lui qui a fait acheter ces machines à Mme de Guermantes, qui est toujours trop aimable, qui a toujours trop peur de contrarier si elle refuse quelque chose; entre nous, je crois qu'il nous a collés des croûtes. Ce que je peux vous dire, c'est que ce monsieur est pour M. Elstir une espèce de Mécène qui l'a lancé, et l'a souvent tiré d'embarras en lui commandant des tableaux. Par reconnaissance – si vous appelez cela de la reconnaissance, ça dépend des goûts – il l'a peint dans cet endroit-là où avec son air endimanché il fait un assez drôle d'effet. Ça peut être un pontife très calé, mais il ignore évidemment dans quelles circonstances on met un chapeau haut de forme. Avec le sien, au milieu de toutes ces filles en cheveux, il a l'air d'un petit notaire de province en goguette. Mais dites donc, vous me semblez tout à fait féru de ces tableaux. Si j'avais su ça, je me serais tuyauté pour vous répondre. Du reste, il n'y a pas lieu de se mettre autant martel en tête pour creuser la peinture de M. Elstir que s'il s'agissait de la *Source* d'Ingres ou des *Enfants d'Edouard* de Paul Delaroche. Ce qu'on apprécie là-dessous, c'est que c'est finement observé, amusant, parisien, et puis on passe. Il n'y a pas besoin d'être un érudit pour regarder ça. Je sais bien que ce sont de simples pochades, mais je ne trouve pas que ce soit assez travaillé⁸⁰".*

La possession de l'objet d'art est présentée comme un geste de prodigalité ostentatoire: c'est tout au plus un geste d'amabilité, de mécénat⁸¹ qui à la fois atteste sa

capacité de dépense et témoigne des faibles capitaux matériel et symbolique de l'artiste dans les conceptions sociales de la classe de loisir. Quant au jugement esthétique proprement dit, il regroupe trois traits principaux qu'il convient de corrélérer avec nos remarques précédentes: le bon sens, la stratégie de prestige et la quantification. En vérité, le *bon sens* des oisifs de Proust est fort proche de celui dénoncé par Barthes dans la culture petite-bourgeoise contemporaine: c'est en somme un terme générique recouvrant de nombreuses caractéristiques dont une principale qui nous intéresse ici et à laquelle nous réduisons momentanément son acception: la *naturalisation* de la culture. Ce que l'on pense devient ce qui *est*, l'opinion est érigée en norme, en critère incontournable à la toise duquel se mesure, au-delà de la valeur, la pertinence même d'un mot, d'un geste, d'un comportement: la culture a l'incontestabilité de la nature. Et précisément la culture oisive, le bon sens mondain possèdent une connaissance parfaite des rites de bienséance qu'ils imposent, et une infraction à ce code normatif (ignorer " *dans quelles circonstances on met un chapeau haut de forme* ") suffit à entraîner et à justifier une péjoration: ce n'est pas *normal*. Réduire la valeur de l'objet d'art à ces considérations de bon sens participe d'une illusion mimétique ou réaliste dans la conception de l'art: l'art, pour ce groupe, est le réel représenté, réifié et en tant que tel il est susceptible de plusieurs types de jugements: la qualité de la représentation (la " *ressemblance* "), le potentiel de crédit, et le respect des règles mondaines de convenance dans le sujet représenté (comme dans l'univers qu'il ne fait que figurer en objet, et justiciable partant des mêmes critères). On ne s'étonnera donc guère de l'inquiétude obtuse des Cottard, devant des peintures d'Elstir:

"Quand, dans celles-ci, ils pouvaient reconnaître une forme, ils la trouvaient alourdie et vulgarisée (...) et sans vérité, comme si M. Biche n'eût pas su comment était construite une épaule et que les femmes n'ont pas les cheveux mauves⁸²".

A tout cela se joint une nouvelle fois un élément de *quantification*: le *travail* (" *je ne trouve pas que ce soit assez travaillé* ") d'autrui --dans son aliénation, sa réification-- comme

marchandise de consommation de la classe oisive, et donc susceptible d'être incluse dans une éthique utilitaire et quantitative: un objet de qualité nécessite du travail en quantité.

Enfin, une stratégie de *prestige* est décelable ici aussi, en ce qu'elle justifie d'autres critères de valeur de l'objet d'art: ce dernier, en effet, en tant qu'élément usuel de décor, se doit d'impressionner. Il faut donc qu'il soit *compris*, c'est-à-dire que le prestige qu'il confère ne passe pas inaperçu, impératif qui motive deux manières possibles d'insistance; on peut --c'est l'option des Guermentes-- tableur sur une sursignification, et multiplier les signes de la qualité de l'objet, ce qui entraîne une forme de conservatisme (l'objet est la convergence de jugements antérieurs positifs, est une valeur *sûre, reconnue* --c'est le cas ici des oeuvres d'Ingres et de Delaroche) et la prédilection pour un art essentiellement *signalétique*⁸³, redondant, qui porte en lui les signes spectaculaires de sa valeur, de sa pertinence et de sa brillance; on peut au contraire --comme les Verdurin-- opter pour le prestige par *rupture*, et investir dans l'avant-garde: l'essentiel est cette fois aussi qu'elle impose les signes de la nouveauté, c'est-à-dire qu'elle la dépasse en lisibilité. Le problème commun aux deux stratégies est qu'elles partagent le risque de la mode, de la contingence, et donc d'une substitution inévitable et rapide des sens, d'un glissement des symboles. Sur ce plan, ce sont les Verdurin qui semblent l'emporter: en effet, une lecture de la totalité romanesque au plan des objets est possible ici, puisque la "victoire" sociale des Verdurin est aussi une victoire de leurs objets. Ce n'est pas pour autant un réel facteur de supériorité des Verdurin sur les Guermentes, puisque, derrière les symboles qui les expriment, ce sont la même stratégie, la même incompréhension et le même rapport aux objets que l'on constate dans les deux camps.

On le voit, une telle esthétique et l'éthique dont elle procède, qui assigne à l'objet une fonction de prestige, sont totalement inaptes à aborder le fait artistique dans sa spécificité, et c'est en cela également que l'objet d'art constitue un parfait analyseur,

puisque les constantes qu'il nous permet de dégager de par sa position en *rupture* sont valables pour tous les autres objets de la classe oisive dans la *Recherche*.

Cette incompréhension, qui confine souvent à l'inculture (Odette: *"Qui est Vaulabelle? Est-ce les volumes dorés qu'il y a dans la petite bibliothèque vitrée de votre boudoir?"*⁸⁴ — nouvel exemple de réification) est fréquemment avouée des personnages de ce groupe⁸⁵, mais tout aussi fréquemment dénoncée par leurs comportements. C'est ainsi par exemple qu'on voit le duc de Guermantes troquer ses Elstir contre ce que Swann lui révélera être un faux Velasquez⁸⁶; c'est ainsi surtout que le rôle ostentatoire de l'objet d'art et sa place sur la scène mondaine motivent la valeur qu'on lui attribue puisque, comme nous l'avions noté, pour que le prestige soit décelé, il faut que ses signes soient décodés, donc compris: on verra ainsi les toiles d'Elstir remisées dans des zones extérieures à l'espace d'interaction sociale proprement dit (dans une galerie secondaire chez les Guermantes⁸⁷, ou *"relégués dans un cabinet d'en haut", où on ne peut les voir "que par hasard" æ*). En somme, les vêtements en papier⁸⁹ créés par Elstir pour les bouffonneries du clan Verdurin ont autant de succès que ses toiles, même s'ils ne remplissent aussi bien leur fonction de façade...

* * *

NOTES

1. Rappelons ces quelques remarques de Duchet:
"Le romancier est un parleur d'objets. Mais la société les parle avant lui. Le statut social de l'objet investit son statut littéraire. (...) Comme la société, le romancier est producteur et consommateur d'objets, d'une façon qui l'engage et le compromet, l'obligeant à mêler à son texte un texte social. Ce qui justifie une sociologie des objets de roman". (DUCHET (Cl.), *article cité*, pp.3-4.).
2. Les objets sont "organisés (...) en ensembles pertinents, en séries créatrices de leur propre sens, d'une cohérence spécifique, qui s'intègrent au système de l'oeuvre". (*ibidem*, p.4.).
3. BARTHES (R.), *Mythologies*. Paris, Seuil, "Points", 1957.
L'analyse par Barthes du rapport petit-bourgeois au monde nous sera très utile dans la suite.
4. Voir principalement BAUDRILLARD (J.), *Le système des objets*, *op. cit.*, pp.19-36. Citons, par exemple, les miroirs, les portraits, les horloges,...
5. DUCHET (Cl.), *article cité*, p.17.
6. *loc. cit.*
7. cf. DELEUZE (G.), *Proust et les signes*, *op. cit.*
8. Voir à ce sujet MARTIN-CHAUFFIER (L.), "Proust et le double "je" de quatre personnes", in *Confluences, Problème du roman*, numéro spécial, 1943.
et surtout MULLER (M.), *Les voix narratives dans A la Recherche du temps perdu*. Genève, Droz, 1965.
9. Et qui n'existe d'ailleurs que par ce contact: l'univers proustien se réduit à celui du narrateur. Celui-ci, en tant qu'instance d'énonciation, est le motif de la présence de tous les personnages dans le roman. D'où une tendance de ce dernier, pour des questions de vraisemblance (qui mènent d'ailleurs à des situations invraisemblables) à organiser toutes ses combinaisons à l'intérieur de ce personnel clos, limité par la perception du narrateur.
"Les coïncidences proustiennes tendent (...) à coaguler les personnages (...): (...) Proust, s'il faut, par exemple, marier quelqu'un, lui choisira une épouse parmi les éléments connus (Saint-Loup épousant Gilberte; Octave, dit "dans les choux", épousant Andrée). D'où une multiplication des fils rattachant les personnages les uns aux autres de façon rocambolesque". (REVEL (J.-F.), *op. cit.*, p.49).
10. v. ZIMA (P.-V.), *Le désir du mythe*. Paris, Nizet, 1973
et DELEUZE (G.), *op. cit.*
11. Pour reprendre une expression de Danielle Bajomée.

12. Pour deux raisons: d'abord, Proust *commente* toujours ces comportements. "La place du commentaire est également une caractéristique du discours proustien: aucun fait, aucune déclaration, aucune pensée, du narrateur ou d'autrui, n'échappe à cette évaluation permanente qu'en fait le narrateur". (MILLY (J.), préface à *Du côté de chez Swann*. Paris, Flammarion, "G. F.", 1987, p.32.). Ensuite parce que ce terme renvoie à une esthétique et une philosophie du roman souvent aux antipodes de celles de Proust.
13. TADIE (J. Y.), *Proust, op. cit.*, p.52.
14. *ibidem*, p.54.
15. Au contraire de Musil, auquel on l'a souvent comparé : "Ce que poursuit Musil, à travers sa description d'un milieu historique, ce sont des prototypes d'attitudes sociales et surtout morales et spirituelles: Diotime, Clarisse, Arnheim. Au contraire, chez Proust, un personnage est toujours un personnage particulier. M. de Norpois ou Mme Verdurin ne sont des types d'une époque et d'une société que parce qu'ils sont tels en eux-mêmes; Proust quant à lui, les décrit comme individus". (REVEL (J. F.), *op. cit.*, p.200.).
16. Ceci, nous l'avouons, est très discutable et demande quelques précisions. En effet, le fait d'être bourgeois a une énorme importance sur le comportement mondain de Bloch. Le fait d'être aristocrate de haute lignée sur celui de Charlus. De même, le principe d'imitation (que Proust emprunte à Tarde) --et cela touche aux comportements-- dépend des positions sociales. Cependant, nous voulons dire par là que la bêtise ou l'intelligence ne sont pas dans un rapport de dépendance par rapport à la classe sociale. Nous y revenons dans quelques instants.
17. BARTHES (R.), *Mythologies, op. cit.*, p.135.
- 17bis. "Les personnes qui n'auraient pas dû, selon l'ancien code social, se retrouver là, avaient, à mon grand étonnement, pour meilleures amies des personnes admirablement nées, lesquelles n'étaient venues s'embêter chez la Princesse de Guermantes qu'à cause de leurs nouvelles amies. Car ce qui caractérisait le plus cette société, c'était sa prodigieuse aptitude au déclassement. Détendus ou brisés, les ressorts de la machine refoulante ne fonctionnaient plus, mille corps étrangers y pénétraient, lui ôtaient toute homogénéité, toute tenue, toute couleur. Le faubourg Saint-Germain comme une douairière gâteuse ne répondait que par des sourires timides à des domestiques insolents qui envahissaient ses salons, buvaient son orangeade et lui présentaient leurs maîtresses. Encore la situation du temps écoulé et d'une petite partie disparue de mon passé m'était-elle donnée moins vivement par la destruction de cet ensemble cohérent (qu'avait été la salon Guermantes) que par l'anéantissement même de la connaissance des mille raisons, des mille nuances qui faisaient que tel qui s'y trouvait encore maintenant y était tout naturellement indiqué et à sa place, tandis que tel autre qui l'y coudoyait y présentait une nouveauté suspecte". (TR, p.360.).
18. v. BOURDIEU (P.), *Choses dites*. Paris, Minuit, "Le sens commun", 1987, pp.147-166.
19. C'est le cas de dire, on l'a vu et on le verra encore plus loin.

- 19bis. "Mais il y avait aussi des personnages que je ne pouvais pas reconnaître pour la raison que je ne les avais pas connus, car aussi bien que sur les êtres eux-mêmes, le temps avait aussi, dans ce salon, exercé sa chimie sur la société. Ce milieu en la nature spécifique duquel définie par certaines affinités qui lui attiraient tous les grands noms princiers de l'Europe et la répulsion qui éloignait d'elle tout élément non aristocratique, j'avais trouvé un refuge matériel pour ce nom de Guermantes auquel il prêtait sa dernière réalité, ce milieu avait lui-même subi dans sa consitution intime et que j'avais crue stable, une altération profonde. La présence de gens que j'avais vus dans de tout autres sociétés et qui me semblaient ne devoir jamais pénétrer dans celle-là m'étonna moins encore que l'intime familiarité avec laquelle ils y étaient reçus, appelés par leur prénom. Un certain ensemble de préjugés aristocratiques, de snobisme qui jadis écartait automatiquement du nom de Guermantes tout ce qui ne s'harmonisait pas avec lui, avait cessé de fonctionner."
TR, p.359.
20. "Le personnage proustien n'a plus de psychologie fixée, donc connaissable; il ne se présente pas comme un être réel, ne joue pas le jeu du roman balzacien ou flaubertien. C'est pour la commodité de l'étude que nous parlons encore de personnages: ces êtres imaginaires, ces êtres de mots et de papier, les divers Swann, les divers Charlus, les innombrables Alertine ont peu en commun avec Rastignac ou Mme de Mortsau (..) La crise du sujet, Proust, lui, l'avait prévue et décrite comme les sciences humaines contemporaines, mais par d'autres moyens". (TADIE (J.-Y.), *op. cit.*, p.75).
21. MARX (K.), "L'idéologie allemande", in *Oeuvres*, t.III. Paris, Gallimard, "La Pléiade", p.1231. (??)
22. Et c'est bien là la tâche qui nous occupe.
23. DELEUZE (G.), *op. cit.*, pp.101-102. (CG1, p.325, pour le passage de Proust cité). C'est nous qui soulignons.
- 23bis. L'indécision du sens est un grand thème proustien, comme en témoigne la technique stylistique des "soit" et des "peut-être" (citons, parmi une masse d'occurrences, CG1, p.331).
24. SARTRE (J.-P.), *Situations III*. Paris, Gallimard, p.58.
- 24bis. Il voit en Proust "le complice de la propagande bourgeoise, puisque son oeuvre contribue à répondre le mythe de la nature humaine (...). Nous ne croyons plus à la psychologie intellectualiste de Proust, et nous la tenons pour néfaste". (SARTRE (J.-P.), *Situations II*. Paris, Gallimard, 1948, pp.18-23. Cité par TADIE (J.-Y.), *op. cit.*, p.169.). Il nous apparaît néanmoins, pour les raisons que nous avons montrées (et jusqu'à la "crise du sujet" dont nous parlions plus haut) que Proust est bien, par certains côtés, existentialiste. Jean-Yves Tadié nuance d'ailleurs, pour d'autres motifs encore que les nôtres, la critique sartrienne (*loc. cit.*).
25. JF2, pp.271-272.
Fug, pp.258-262.
26. JF2, pp.271-272.

27. VEBLEN (Th.), *Théorie de la classe de loisir*. Paris, Gallimard, "Tel", 1970.
28. *ibidem*, pp.102-107.
29. v.HENRY (A.), *op. cit.*, p.???
30. "L'auteur de la théorie de la classe de loisir se situe quelque part entre les romanciers de la comédie humaine et les sociologues ou ethnologues, qui ne se lassent pas de chercher la valeur symbolique des gestes, des paroles, des mimiques, des coutumes, des coiffures, de tout ce que les hommes disent et font, avec des mots et avec leur corps, avec des refus et des consentements." (ARON (R.), préface à VEBLEN (Th.), *op. cit.*, p.xxviii).
31. REVEL (J.-F.), *op. cit.*, pp.102-103.
32. préface à *op. cit.*, pp.xviii-xix.
33. v.ZIMA (P.-V.), *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*. Paris, Le sycomore, "Arguments critiques", 1980, p.20.
34. VEBLEN (Th.), *op. cit.*, p.27.
35. ARON (R.), préface à *op. cit.*, p.viii.
36. *ibidem*, p.32.
37. *ibidem*, p.35.
38. JF2, p.270. Albertine fréquente assidûment le golf, les bals du Casino, est fréquemment décrite comme une jeune fille sportive (sa fameuse bicyclette) et donc en perpétuel loisir.
39. Fug, pp.258-262. Il est toujours très difficile de "couper" dans un passage de Proust, tant le style s'y prête mal. Nous tenterons toujours de ne pas mutiler le texte. Qu'on nous pardonne toutefois la longueur fréquente des extraits cités.
40. C'est nous qui soulignons.
41. BARTHES (R.), *op. cit.*, p.44.
42. REVEL (J.-F.), *op. cit.*, p.62.
43. CG1, p.325.
44. TR, p.100.
45. REVEL (J.-F.), *op. cit.*, p.85.
46. Péjoration et mélioration sont des mécanismes alternatifs chez Proust. A tel point qu'on pourrait hésiter à placer dans ce groupe Mme Verdurin, qui, toute stupide ou

ridicule qu'elle puisse se montrer, a en contre-partie "découvert" Elstir, la musique de Vinteuil et les Ballets Russes, ou encore Legrandin, tour à tour opportuniste et généreux. c'est que les personnages ne possèdent pas cette surmotivation univoque des personnages balzaciens, ils "ne sont qu'une collection d'images dans le regard et la mémoire des autres, dans leurs actes comme dans leur être, et il en est de même des groupes sociaux: le clan Verdurin est vu différemment par Swann aimé d'Odette, par Swann jaloux, ou dans le faux journal des Goncourt".

(TADIE (J.-Y.), *op. cit.*, p.49).

voir aussi DE LATTRE (A.), *Le personnage proustien*. Paris, Librairie José Corti, 1984.

47. REVEL (J.-F.), *op. cit.*, p.102.
48. "Objet et Communication", in *Communications*, numéro 13, *op. cit.*, p.5.
49. CG2, pp.340-364.
50. "Mais, Oriane, pas ce soir! vous regarderez cela demain, implora le Duc qui n'avait adressé des signes d'épouvante en voyant l'immensité de la photographie". (*ibidem*, pp.360-361).
51. "Madame la Duchesse, c'est si grand que je ne sais pas si ça passerait dans la porte. Nous l'avons laissé dans le vestibule". (*ibidem*, p.356).
52. *ibidem*, p.361.
53. *ibidem*, p.362.
54. Le terme est une traduction de l'anglais "invidious comparison". "Cette expression est difficilement traduisible du fait que l'adjectif *invidious* a deux sens: "qui envie", "qui excite l'envie". Plus familièrement, ces mots ont le sens de "comparaison malveillante", "désobligeante", voire "éclaboussante". On s'est appuyé sur le contexte, rendant tour à tour *invidious* par: flatteuse, qui fait naître l'envie, jalouse, provocante, avantageuse". (notice du traducteur de VEBLEN (Th.), *op. cit.*, p.269.).
55. CG1, p.272.
56. CG2, pp.211-212. Pour des considérations sur la place du portrait dans l'univers bourgeois, v. BAUDRILLARD (J.), *op. cit.*, p. 29.
57. CG1, p.73.
58. Le narrateur se voit de même déçu par la demeure des Guermantes: "Malgré l'air de morgue de leur maître d'hôtel, Françoise avait pu, dès lors premiers jours, m'apprendre que les Guermantes n'habitaient pas leur hôtel en vertu d'un droit immémorial, mais d'une location assez récente, et que le jardin sur lequel il donnait du côté que je ne connaissais par était assez petit et semblable à tous les jardins contigus". (CG1, p.89.).
59. CG1, p.283.

60. Pr, p.377.
61. SG2, p.79. Les bronzes de Barbedienne et les meubles recouverts de peluche sont deux éléments de ce kitsch de luxe que Duchet (*op. cit.*, p.16) pointe chez Proust. Ce sont également deux éléments qui sont l'objet d'une forte péjoration de la part du narrateur: c'est pour lui à la fois une hideur esthétique, un mauvais goût clinquant et un exemple de dégradation de l'aristocratie à la recherche d'un brillant trop ostensible. (v.notamment CG1, p.92; CS, p.340; Pr, p.274.).
62. *ibidem*, p.108.
63. "Je me demande ce que c'est que ce lustre qui s'en va tout de traviole. J'ai peine à reconnaître ma vieille Raspelière (...) Tout de même, ajouta-t-elle à mi-voix, il me semble que si j'habitais chez les autres, j'aurais quelque vergogne à tout changer ainsi". (*ibidem*, p.84).
64. *ibidem*, p.78.
65. *ibidem*, p.84.
66. "(...) la plupart des oeuvres d'art que l'on estime à très haut prix, pour ne pas dire toutes sont intrinsèquement belles, toutes réserves faites du point de vue matériel; c'est aussi vrai de certaines étoffes, de certains paysages, et de bien d'autres choses encore, à des degrés divers. N'était leur beauté intrinsèque, ces objets n'auraient guère été convoités de la sorte, et leurs possesseurs et usagers ne les auraient pas à ce point monopolisés pour en tirer orgueil. Il n'empêche que ces choses sont moins utiles à leurs propriétaires par leur beauté même que par l'honneur qui leur en revient, ou par le fait qu'elles les protègent du blâme." (VEBLEN (Th.), *op. cit.*, p.85-86.).
67. *ibidem*, p.86.
68. CG2, p.208. Le terme "salon" est ici pris à la fois au sens de "mobilier" et d'"espace mondain", entre lesquels Proust introduit une parallèle.
69. SG1, p.353, note 37.
70. BARTHES (R.), *op. cit.*, p.80.
71. *ibidem*, p.189.
72. CG2, pp.259-260.
73. CS, p.330. Même s'il faut faire la part de l'ironie chez le duc, le comportement est récurrent:
 "Qu'est-ce que c'est que cette chose si jolie de ton que nous mangeons?" demanda Ski. "Cela s'appelle de la mousse à la fraise", dit Mme Verdurin. "Mais c'est ravissant. Il faudrait faire déboucher des bouteilles de château-margaux, de château-lafite, de porto." --"Je ne peux pas dire comme il n'amuse, il ne boit que de l'eau," dit Mme Verdurin pour dissimuler sous l'agrément qu'elle trouvait à cette fantaisie l'effroi que lui causait cette prodigalité. "Mais ce n'est pas pour boire, reprit Ski,

vous en remplirez tous nos verres, on apportera de merveilleuses pêches, d'énormes brugnon, là, en face du soleil couché; ça sera luxuriant comme un beau Véronèse." -- "Ça coûtera presque aussi cher," murmura M. Verdurin. "Mais enlevez ces fromages si vilains de ton." dit-il en essayant de retirer l'assiette du Patron qui défendit son gruyère de toutes ses forces." (SG2, pp.102-103. Nous soulignons.).

74. Pour notre part, on le verra, nous classerions plutôt Charlus dans un autre groupe, même s'il offre des analogies partielles avec celui-ci.
75. ZIMA (P.-V.), *op. cit.*, pp.17-18.
76. SG2, p.227.
77. "Proust nous donne le fin mot du prestige intellectuel rétrospectif --et seulement rétrospectif-- de certains milieux des classes dirigeantes; à savoir que ce sont eux les parasites des écrivains et des peintres, et non l'inverse". (REVEL (J.-F.), *op. cit.*, pp.95-96.)
78. *ibidem*, p.93.
79. "Il ne nous vient pas toujours à l'idée que l'impératif de prodigalité ostensible est présent dans nos critères du bon goût, mais il n'en est pas moins contraignant et sélectif; il forme et entretient notre sentiment du beau; il oriente nos jugements quand il s'agit de décider ce qui peut et ne peut légitimement s'agréer comme beau". (VEBLEN (Th.), *op. cit.*, p.85).
80. CG2, pp.258-259.
81. v.REVEL (J.-F.), *op. cit.*, p.96.
82. CS, p.332.
83. v.BARTHES (R.), *op. cit.*, p.168.
84. CS, p.180.
85. Mme Verdurin: "on ne perd pas son temps à couper les cheveux en quatre ici, ce n'est pas le genre de la maison" (CS, p.331.).
Le duc de Guermantes: "Du reste il n'y a pas lieu de se mettre autant martel en tête pour creuser la peinture de M. Elstir. (CG2, p.259.).
86. CG2, pp.344-347.
87. CG2, p.171.
88. Fug, p.253.
89. Pr, p.301.

* * *

TROISIEME PARTIE: PERSONNAGES ET OBJETS

CHAPITRE VI

LA FIGURE DU COMBLE

(La réification du "monde" proustien)

"Il devrait être possible de montrer que la réification des êtres résultant de leur soumission à la loi de l'échange est un problème que l'on rencontre à tous les niveaux du roman proustien et qui rend compte de sa structure aporétique"

ZIMA (P.-V.), *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*. Paris, Le Sycomore, "Arguments critiques", 1980, p.16.

La bicyclette d'Albertine, le monocle de Swann ou de Saint-Loup, les robes d'Odette ou d'Oriane, la lavallière de Legrandin... On pourrait accroître indéfiniment la liste des objets liés de façon privilégiée à des personnages de la *Recherche*. L'objet devient *attribut* : le procédé est habituel et il fut largement exploité par le roman réaliste; cependant, il nous semble que le roman proustien le réinscrit dans un mécanisme --à la fois plus complexe et plus riche symboliquement-- de *réification* de l'individu, qui s'origine dans une soumission de celui-ci au système sémiotique du snobisme mondain, et dans une réduction par la socialité de l'être humain à une valeur d'échange.

Présentée ainsi, l'affirmation demande de nombreuses précisions auxquelles nous nous proposons de consacrer ce chapitre. Il nous apparaît en effet que le lien entre objets et personnages dans la *Recherche* constitue un système particulièrement construit et que seul un examen progressif pourra rendre compte à la fois des éléments et de leur intrication.

Le personnage proustien possède des objets: il est mis en scène en tant que propriétaire. Indépendamment d'une dimension sociale inhérente, qui nous occupait dans nos deux premiers chapitres, cette possession peut n'être, à un stade élémentaire, qu'un pur *effet de réel*, et motiver des notations qui "semblent accordées à une sorte de luxe de la narration, prodigue au point de dispenser des détails "inutiles" et d'élever ainsi par

endroit le coût de l'information narrative¹". L'incipit romanesque, posant les personnages et visant leur assimilation --leur acceptation-- par le lecteur, recourt souvent à cette technique de vraisemblance: le roman emprunte les objets de la réalité pour s'en donner les apparences. Proust n'ignore pas le procédé; malgré une incontestable rupture d'avec l'ouverture réaliste traditionnelle (les premières lignes ne sont ni une "scène", ni une "avant-scène", ni un paysage, ni un exposé didactique), de nombreux effets de réel sont décelables dans *Combray*, comme cette "jupe prune"² de la grand-mère du narrateur, son "lorignon"³, ou encore la "table de fer"⁴ du jardin, et l'ensemble de la *Recherche* utilise de même fréquemment ce type d'éléments.

Toutefois, l'objet de roman --très précieux de par sa haute référentialité au réel, qui fonde et crédite une forme de vraisemblance--⁵ que l'on retrouve dans l'*effet de réel*, n'offre pas de lien stable et riche avec le personnage qui le possède. C'est qu'en effet il demeure ponctuel et allusif. Il n'apparaît qu'à un endroit du roman, et ne suit pas le personnage dans ses occurrences futures (auquel cas le détail ne serait plus "inutile", la notation "insignifiante"⁶). Il est limité, de par sa fonction, à un contexte romanesque précis, alors que le personnage proustien, et c'est une des caractéristiques de la structure de la *Recherche*, multiplie de façon syncopée les réapparitions.

D'autre part, il n'est guère précisé, et n'autorise que difficilement une lecture symbolique: une nouvelle fois, sa fonction n'est pas là. L'effet de réel est incompatible avec une focalisation descriptive qui serait centrée sur lui uniquement, c'est un *élément* de description, et dont la vraisemblance est d'autant plus efficace qu'elle n'est pas soulignée. A ce titre, il est relativement incompatible avec des précisions adjectives: "La notation insignifiante (en prenant ce mot au sens fort: apparemment soustraite à la structure sémiotique du récit) s'apparente à la description, même si l'objet semble n'être dénoté que

par un seul mot (en réalité, le mot pur n'existe pas (...): il est situé, pris dans un syntagme à la fois référentiel et syntaxique)'''.

C'est ainsi que l'on hésitera à classer comme simple effet de réel les vêtements du père du narrateur lors de la célèbre scène du baiser maternel, à Combray:

"Il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies (...)"

L'effet de réel se trouve plutôt ici dans la mention, unique et brève, des "*névralgies*". Quant à la "*robe de nuit*" et au "*cachemire*", ils offrent l'exemple d'un cas intermédiaire; leur occurrence dans tout le roman se limite à ce passage, ce qui les apparente aux cas qui viennent d'être décrits; cependant la description est plus précise, elle combine les dimensions matérielle, esthétique (harmonie des couleurs, confort et qualité des matières) et sociale (la possession de ces objets d'une relative valeur et élégance est un *indice* du statut social). Partant, ils renseignent beaucoup plus sur le personnage que les objets précédemment mentionnés.

Ce cas, encore très simple, nous montre un facteur essentiel: l'objet *individualise* et, au-delà, *dit* le personnage. Il est certain que les indications qu'il apporte ici pour le père du narrateur (personnage d'ailleurs thématiquement pauvre, du moins relativement) sont bien maigres, et que la carte signalétique qu'il aide à constituer limite l'analyse à une question de psychologie des personnages, psychologie qui n'est pas de notre propos. Mais, outre les deux types d'objets de roman qui furent distingués, d'autres objets semblent beaucoup plus intéressants, à la fois en eux-mêmes et comme éléments d'un mécanisme de réification du personnage proustien.

En effet, il est des objets qui accompagnent fréquemment le personnage au cours de ses diverses occurrences, qui sont pour ainsi dire *accolés* à lui. Swann est ainsi inséparable de son monocle, de son chapeau et de ses vêtements élégants. Le "*chapeau*

gris" (ou *"tube gris"*) réapparaît tout au long du roman, ainsi que *"son monocle"* (depuis son adoption dans *Un amour de Swann*):

"Serré dans une redingote gris perle, qui faisait valoir sa haute taille, svelte, ganté de gants blancs rayés de noir, il portait un tube gris d'une forme évincée que Déllon ne faisait plus que pour lui, pour le Prince de Sagan, pour M. de Charlus, pour le Marquis de Modène, pour M. Charles Haas et pour le Comte Louis de Turenne ⁹*".*

L'objet, quasi unique, marque celui qui le porte et l'individualise: une différence entre plusieurs personnages pourra être ainsi exprimée en terme de *"monocles"*:

"En ces hommes, au milieu desquels Swann se trouva ensermé, il n'était pas jusqu'aux monocles que beaucoup portaient (...), qui (...) ne lui apparussent chacun avec une sorte d'individualité ¹⁰*".*

le monocle du général de Froberville ressemble à *"un éclat d'obus"*, *"un oeil de cyclope"*¹¹, celui du Marquis de Forestelle à un *"cartillage superflu"*¹², celui de M. Saint-Condé à un fragment d'*"aquarium"*¹³. Par sa spécificité, par le lien récurrent qui l'unit au personnage, l'objet condense en lui ce dernier de façon synecdochique ou métonymique: s'opère ainsi un double mouvement, un double transfert de l'animé à l'inanimé: les objets (l'apparence) expriment la personnalité, mais, en même temps, celle-ci se réifie. C'est ainsi que, par exemple, Brichot est non seulement reconnu, mais *réduit* par le clan Verdurin à *"son chapeau de paille, son parapluie vert et ses lunettes bleues"*¹⁴.

De même, à Balbec, Albertine est inséparable de sa bicyclette ou de ses clubs de golf: à chaque fois ou presque, elle réapparaît accompagnée de son instrument comme d'un adjectif, d'une *épithète épique*:

*"A partir de cet après-midi là, moi, qui les jours précédents avait surtout pensé à la grande, ce fut celle aux clubs de golf, présumée être Melle Simonet qui recommença à me préoccuper"*¹⁵.

De façon plus précise encore qu'Odette est la *"dame en rose"* ¹⁶, Albertine est donc la *"jeune fille à la bicyclette"* ¹⁷, c'est-à-dire qu'un objet permet de la reconnaître et de la *dire*.

Le fait est capital: certains liens privilégiés et récurrents s'établissent entre personnages et objets; on peut encore parler des pantalons de toile fine de Saint-Loup, de l'habit noir (ou clair selon qu'il masque ou non son homosexualité) de Charlus, des toilettes des personnages féminins... De telles concordances suscitent la lecture symbolique: l'élégance supérieure d'un Swann manifeste sa parfaite maîtrise des codes sociaux, et son monocle --le seul dans le lot à ne pas être présenté comme ridicule-- permet, en tant qu'instrument de regard, à sa lucidité sociale¹⁸ de trouver une figuration emblématique. Quant à la bicyclette d'Albertine, c'est un objet de fuite, de mouvement, parfaitement apte à symboliser l'être insaisissable qu'est Albertine pour le narrateur.

Ces exemples montrent à l'évidence que les techniques d'individualisation des personnages ne se limitent pas au langage de ceux-ci, et que les potentialités narratives de l'objet peuvent être exploitées dans ce sens. Cette fonction individualisante est particulièrement lisible là où une certaine confusion la place en évidence pour en faire, cas extrême, la seule source d'identification, comme sur cette photographie des jeunes filles dans l'indifférenciation de l'enfance, où pour les reconnaître *"le doute ne pouvait finalement être tranché que par tel accessoire de toilette que l'une était certaine d'avoir porté, à l'exclusion des autres"*¹⁹.

Deux éléments viennent corroborer ces remarques. On ne pourra manquer de pointer ici la théorie proustienne de l'habitude (empruntée selon Anne Henry, à Ravaisson²⁰), qui présente l'individu comme entouré d'un inséparable halo d'objets desquels il ne peut s'extraire qu'avec souffrance, et qu'il tend perpétuellement à reconstituer, même si c'est de manière différente²¹. En outre, l'individualité est à ce point liée aux objets que ressembler à autrui, c'est aussi adopter ses objets. Cette métamorphose est celle de la mère du narrateur, qui conserve précieusement *"comme des reliques (...) la broche, l'en-tout-cas, le manteau, le volume de Mme de Sévigné"* de sa mère,

tout autant que ses "habitudes de pensée ou de langage"²². C'est encore celle de Gilberte, qui, pour séduire à nouveau Saint-Loup, se *déguise* en Rachel:

"Gilberte ayant surpris des photographies de Rachel dont elle avait ignoré jusqu'au nom, cherchait pour plaire à Robert, à imiter certaines habitudes chères à l'actrice, comme d'avoir toujours des noeuds rouges dans les cheveux, un ruban de velours noir au bras, et se teignait les cheveux pour paraître brune"²³.

De même, la ressemblance entre Swann père et le "fils Swann" est également une ressemblance de "lorgnon"²⁴.

Cependant, individualiser l'humain n'est pas encore le réduire à un objet, et si les objets contribuent à dire les personnages, nous en restons dans ces exemples au stade d'une contribution, d'un moyen d'expression parmi d'autres. On peut toutefois reconnaître ailleurs un stade plus avancé de réification, lorsque l'espace corporel du personnage se voit contaminé --et ces cas sont inséparables de phénomènes rhétoriques-- par des objets qui tendent à le remplacer partiellement ou totalement.

"Mais surtout dès que Bloch apparaissait la signification de sa physionomie était changée par un redoutable monocle. La part de machinisme²⁵ que ce monocle introduisait dans la figure de Bloch le dispensait de tous ces devoirs difficiles auxquels une figure humaine est soumise, devoir d'être belle, d'exprimer l'esprit, la bienveillance, l'effort. La seule présence de ce monocle dans la figure de Bloch dispensait d'abord de se demander si elle était jolie ou non, comme devant ces objets anglais dont un garçon dit dans un magasin que "c'est le grand chic" après quoi on n'ose plus se demander si cela vous plaît. D'autre part, il s'installait derrière la glace de ce monocle dans une position aussi hautaine, distante et confortable que si ç'avait été la glace d'un huit-ressorts et pour assortir la figure aux cheveux et au monocle, ses traits n'exprimaient plus jamais rien"²⁶.

La physionomie du personnage se réifie, annexe l'objet comme un de ses éléments et, même plus, comme une de ses expressions: l'objet *remplace*, est "mis pour". Il dispense le personnage d'un certain nombre de gestes, et sa valeur communicative est

bien fonctionnelle puisque le décodage du récepteur se focalise sur lui. Mais, en même temps, cette réification partielle est également une aliénation: *"la signification de sa physionomie était changée par un redoutable monocle"*; c'est dans une inversion significative, la *"figure"* qui *"s'assortit"* à l'objet²⁷. Inversion, en effet, puisque, de manipulé (nous renvoyons à la définition de l'objet d'Abraham A. Moles²⁸), l'objet devient, sinon manipulant et actif, du moins dominant; il *impose* ses exigences.

Concentrons-nous sur ce *monocle*, objet privilégié de la sociologie, de la sémiologie et de la rhétorique proustienne. Le monocle est un élément essentiel du système sémiotique du snobisme. Il classe et marque comme membre de la haute société: aux yeux d'Odette, il rehausse socialement et esthétiquement Swann (*"Je trouve que pour un homme, il n'y a pas à dire, ça a beaucoup de chic! Comme tu es bien ainsi! tu as l'air d'un vrai gentleman. Il ne te manque qu'un titre²⁹"*); aux yeux du narrateur, il est indice de haute aristocratie et de grande élégance chez Saint-Loup³⁰.

D'un point de vue rhétorique, cette expression de l'humain par l'objet mobilise principalement les figures de la *comparaison* (*"le monocle qu'il déplaçait comme une pensée importune et sur la face embuée duquel, avec un mouchoir, il cherchait à effacer des soucis³¹"*) de la *métaphore*³² et de la *métonymie*³³ (et, conjointement, de l'hypallage³⁴, souvent métonymique: *"le Duc arrêté sur le trottoir, debout, géant, énorme, habillé de clair, le cigare à la bouche, la tête en l'air, le monocle curieux (...) ³⁵"*. Le monocle est dit *"curieux"*, alors que c'est l'attitude qui l'est: le déplacement rhétorique de l'adjectif conduit à le prendre dans un sens actif: sujet et non objet de curiosité. Hypallage et synecdoque posent un double principe d'équivalence: la partie pour le tout et l'inanimé pour l'animé).

Cette progression vers la réification est encore lisible pour des accessoires tels que -- sans prétention à l'exhaustivité et à titre d'exemples -- la pipe de M. Verdurin³⁶, qui devient son rire, les lunettes de Brichot³⁷, qui dépassent leur fonction de suppléance en

devenant ses yeux, ou encore les toilettes de Mme de Guermantes qui, dans leurs descriptions, sont inséparables de la chair, du corps³⁸. Elle atteint son paroxysme quand l'humain lui-même prend l'apparence de l'objet, se voit attribuer des adjectifs qui participent de son figement, de sa dureté, de sa lourdeur:

"Le coup d'Alix avait raté, elle se tut, resta debout et immobile. Des couches de poudre plâtrant son visage, celui-ci avait l'air d'un visage de pierre. Et comme le profil était noble, elle semblait sur un socle triangulaire et moussu caché par le mantelet la déesse effritée d'un parc³⁹".

Il importe dès ici de constater que cette réification est étroitement liée à des mécanismes sociaux: dans ce dernier cas, elle est la sanction d'une défaite sociale. A cet égard, il est intéressant de remarquer que la séquence finale du roman (la "matinée Guermantes") présente une réification fort avancée et quasi achevée des personnages. Ceux-ci, vieilliss, semblent au narrateur *"s'être fait une tête", généralement poudrée et qui les changeait complètement⁴⁰*. Le terme du roman et la dernière scène sociale coïncident avec un figement, une condensation dans la description des personnages: tel visage est *"durci, bronzé, solennisé⁴¹"*, tel mondain ressemble à *"une poupée trépidante, à la barbe postiche de laine blanche⁴²"*, telle figure a *"l'apparence grisâtre et aussi la précision sculpturale de la pierre⁴³"*... Cette *"chair rigide et blanche comme le marbre⁴⁴"* est évidemment un effet de comparaison d'autant plus significatif qu'elle donne au personnage l'apparence de l'objet dans une scène qui est une manière de conclusion sociologique. Ce rappel final des mondains, cette dernière scène de salon présente le terme d'un procès, l'aboutissement de mécanisme sociaux: que la réification du personnage y soit présente comme une sanction (qui n'est pas uniquement celle du Temps: *"Chose curieuse, le phénomène de la vieillesse semblait, dans ses modalités, tenir compte de quelques habitudes sociales⁴⁵"*) semble un indice de sa motivation sociale. Dans cette dernière matinée de "Guignol⁴⁶", les personnages proustiens offrent un visage contaminé par les objets: voici les expressions

qui leur sont appliquées: *"paralysie⁴⁷", "rigidité physiologique", "rectitude impassible de la physionomie", "immobilité⁴⁸", "masque de plâtre⁴⁹"...* Certains personnages ont perdu *"tous les attributs humains que j'avais connus⁵⁰"*; les mèches de Mme de Guermantes ont pris *"une matité de laine et d'étoupe⁵¹"*; Odette, *"Comme injectée d'un liquide, d'une espèce de paraffine qui gonfle la peau mais l'empêche de se modifier, avait l'air d'une cocotte d'autrefois à jamais "naturalisée",* et porte *"un chignon ébouriffé de grosse poupée mécanique sous une figure étonnée et immuable de poupée aussi⁵²"*; un ministre a *"l'air d'une réduction de pierre ponce de soi-même⁵³"*; la Berma présente *"un masque ossifié,"* et l'aspect *"d'un marbre de l'Erechthéion⁵⁴"...*

Avant d'examiner les fondements sociaux de cette réification, il convient de noter qu'elle trouve également une confirmation stylistique dans nombre de métaphores d'objets⁵⁵ qui désignent les personnages et dont le motif est évidemment dans une analogie formelle ou une ressemblance symbolique entre humain et objet. Swann, amateur d'art, est assimilé à un *"bibelot de collection⁵⁶"*; Albertine à des *"raisins de jade⁵⁷"*, à *"un jeu de cartes encore dans sa boîte⁵⁸"* ou encore à un *"vase⁵⁹"*; les amants de Charlus à des *"tabatières", des "estampes japonaises⁶⁰"* des *"bibelots⁶¹"*; la duchesse de Guermantes à une *"statuette en porcelaine de Saxe⁶²"* (l'endroit de coïncidence étant ici, outre la finesse, la beauté et l'élégance de l'objet, son origine: les Guermantes sont partiellement d'origine allemande et Charlus, d'ailleurs, sera germanophile pendant la guerre), métaphore que l'on retrouve appliquée à d'autres dames de la haute société⁶³, ainsi qu'à Saint-Loup⁶⁴; Charlus lui-même est présenté comme un *"personnage peinturluré, pansu et clos, semblable à quelque boîte de provenance exotique et suspecte qui laisse échapper la curieuse odeur de fruits auxquels l'idée de goûter seulement vous souleverait le coeur⁶⁵"...*

Une première manière de s'interroger sur les causes de cette réification est de se pencher sur la mode féminine telle que Proust la décrit et la théorise⁶⁶. On le sait, la mode est un ensemble de signes lui-même partiellement inclus dans le système sémiotique plus vaste du snobisme, de la mondanité, des rapports sociaux⁶⁷. Elle impose un certain nombre de règles dont le caractère éphémère, la succession rapide, le glissement des formes et des interdits participent d'une fonction sociale⁶⁸: il faut changer les règles pour que leur respect soit plus manifeste, pour que se réaffirme la caste de ceux qui font et suivent la mode, pour que le groupe qui pratique et partage ce système de signes puisse exclure ceux qui l'ignorent ou, pire ceux qui le pratiquent mal, ceux "qui sont en retard d'une mode⁶⁹".

Le caractère social de la mode et sa liaison avec la snobisme apparaît de façon évidente lorsque l'on songe au contraste qui existe entre l'attitude vestimentaire en espace mondain et en espace public, privé. Chez lui, le narrateur ne prend pas la peine de se raser, ou de s'habiller correctement; devant se rendre chez la duchesse de Guermantes, ou espérant rencontrer la bande des jeunes filles sur les plages de Balbec, il soigne son aspect, choisit ses plus beaux vêtements. C'est que, bien évidemment, on ne se soumet pas au regard d'autrui --donc à la socialité-- sans se soumettre par la même occasion à un code social de bienséance dont la mode est un élément. Le maquillage (élément parfait de réification, qui donne au personnage un aspect statuaire, *postiche*) est lui aussi réservé à l'usage public (le théâtre⁷⁰ ou le salon), il n'est pas de mise à Combray, où la mère du narrateur le juge sévèrement⁷¹.

Faut-il y insister? le phénomène de la mode, trouvant sa motivation dans le social, nous renseigne en retour sur celui-ci. Les remarques sur la mode qui vont suivre ne sont dès lors qu'une première approche des fondements sociaux de cette réification de l'individu. De ce que la mode est facteur de réification, nous pourrions induire que cette

dernière est une conséquence d'un mécanisme social. Précisément, la mode --ou plutôt les modes, car Proust saisit le phénomène dans sa diversité et son mouvement-- est-elle présentée comme facteur de réification dans la *Recherche* ? Assurément, et ce de plusieurs manières. Elle l'est d'abord dans la forme: la mode féminine contribue à cacher le corps, à le perdre, l'enfouir sous la proéminence de l'objet.

" (...) quant à son corps qui était admirablement fait, il était difficile d'en apercevoir la continuité (à cause des modes de l'époque et quoiqu'elle fût une des femmes de Paris qui s'habillaient le mieux), tant le corsage, s'avancant en saillie comme sur un ventre imaginaire et finissant brusquement en pointe pendant que par en-dessous commençait à s'enfler le ballon des doubles jupes, donnait à la femme l'air d'être composée de pièces différentes mal emmanchées les unes dans les autres; tant les ruchés, les volants, le gilet suivaient en toute indépendance, selon la fantaisie de leur dessin ou la consistance de leur étoffe, la ligne qui les conduisait aux noeuds, aux bouillons de dentelle, aux effilés de jais perpendiculaires, ou qui les dirigeait le long du busc, mais ne s'attardaient nullement à l'être vivant, qui selon l'architecture de ces franfreluches se rapprochait ou s'écartait trop de la sienne, s'y trouvait engoncé ou perdu ⁷²".

De même, mais à un degré moindre, les accessoires (chapeaux, gants, éventails, bijoux, écharpes, ombrelles,...) empiètent sur l'espace du corps, s'y agrègent jusqu'à en faire partie, jusqu'à ce que le corps lui-même du personnage proustien devienne un accessoire. Ce peut être un simple mot d'esprit: "*Oriane s'assura du scintillement de ses yeux non moins que de ses autres bijoux*⁷³", l'essentiel étant ici que les inférences logiques de ce mot d'esprit (l'équivalence implicite "yeux" = "bijoux") apparente un élément du corps à un objet. Un autre compliment, celui-là de Swann à une jeune fille d'une maison de passe: "*C'est gentil, tu as mis des yeux bleus de la couleur de ta ceinture* ⁷⁴" fonctionne selon un mécanisme comparable.

Ce peut être, plus encore, des portraits de mondaines encombrées d'objets inamovibles de leur personne:

"Mme de Cambremer tenait à la main, avec la crosse d'une ombrelle, plusieurs sacs brodés, un vide-poche, une bourse en or d'où pendaient des fils de grenats et un mouchoir en dentelle. Il me semblait qu'il lui eût été plus commode de les poser sur une chaise; mais je sentais qu'il eût été inconvenant et inutile de lui demander d'abandonner les ornements de sa tournée pastorale et de son sacerdoce mondain⁷⁵".

et ceci jusqu'à une assimilation telle, qu'un principe d'équivalence puisse être posé: *"chaque jour, dans l'ensemble de sa personne, la figure était autre comme la robe ou le chapeau⁷⁶".*

La mode participe donc à ce processus de colonisation de l'humain par l'objet. Nous l'avions noté, la matinée finale de la *Recherche* présente une réification des personnages en voie d'achèvement, et parallèle à leur vieillissement: on ne s'étonnera guère de voir la mode vestimentaire y contribuer. Anne Favrichon ne lie qu'à l'asservissement du personnage à la durée la constatation que, dans cette scène finale, *"tout ce que l'être a perdu en prestance, en corpulence, le vêtement s'en est emparé, se l'est approprié; gagnant peu à peu du terrain, la robe a transformé Oriane en "un corps saumoné émergeant à peine de ses ailerons de dentelle noire, et étranglée de bijoux". Métamorphose inquiétante, quand le vêtement devient une caricature du vivant...⁷⁷".* Il nous semble que cette "métamorphose" n'est ni limitée à cet endroit du roman, ni imputable à la seule durée: elle est également, nous tenterons de le montrer, symbolique d'un mécanisme social.

Il convient auparavant de revenir à une seconde manière de réification provenant de la mode vestimentaire, et qui trouve son origine dans un principe de celle-ci... la notion de *série*. La mode est un code, et, en tant que tel, elle impose des formes, procède à des choix de signifiants pour leur attribuer des signifiés: pour obtenir le signifié "est à la mode", le signifiant doit répondre à un faisceau de critères formels. De ce fait, la face matérielle de ce signe de mode partage un certain nombre d'éléments communs avec tout

autre signe de mode contemporain, et la ressemblance est d'autant plus flagrante lorsqu'on situe la comparaison dans la même catégorie d'objets (il y a indubitablement des points de concordance entre un meuble et un vêtement de la même époque; toutefois, ceux-ci sont plus manifestes entre deux vêtements ou deux meubles de cette période). Ainsi, le signe de mode est-il uniformisant: l'individualité de l'être disparaît sous la similarité de l'objet, l'individu perd de son unicité en entrant dans la série. C'est le reproche qu'adresse le narrateur à Mme de Guermantes:

"Ainsi Mme de Guermantes montrait dans ses robes le même souci de suivre la mode que si, se croyant devenue une femme comme les autres, elle avait aspiré à cette élégance de la toilette dans laquelle des femmes quelconques pouvaient l'égaliser, la surpasser peut-être; (...) et le matin, au moment où elle allait sortir à pied, comme si l'opinion des passants (...) pouvait être un tribunal pour elle, je pouvais l'apercevoir devant sa glace jouant avec une conviction exempte de dédoublement et d'ironie, avec passion, avec mauvaise humeur, avec amour-propre, comme une reine qui a accepté de représenter une soubrette dans une comédie de cour, ce rôle, si inférieur à elle, de femme élégante; et dans l'oubli mythologique de sa grandeur native, elle regardait si sa voilette était bien tirée, aplatissait ses manches, ajustait son manteau, comme le cygne divin fait tous les mouvements de son espèce animale, garde ses yeux peints des deux côtés de son bec sans y mettre de regards et se jette tout d'un coup sur un bouton ou un parapluie, en cygne, sans se souvenir qu'il est un Dieu⁷⁸".

Série et *rêverie* s'opposent ainsi au long du roman. La *rêverie sociale* du narrateur adolescent se voit déçue par la banalité de la réalité. C'est justement dans son comportement social que Mme de Guermantes déchoit dans l'estime du narrateur: c'est que le comportement est de l'ordre de l'existence (du contingent) et la rêverie de l'essence. Que Mme de Guermantes puisse agir comme quelqu'un d'autre --à fortiori comme tout le monde-- est incompatible avec son unicité; puisqu'elle s'exprime de façon aussi commune, sa supériorité ne va plus de soi. Pour le narrateur, la suprématie des Guermantes ne nécessiterait aucune réaffirmation: dès l'instant où elle éprouve le besoin

de se dire, elle entre dans la stratégie, le mensonge et le commun (ou, pour mieux dire, le bourgeois), elle se perd dans l'univers obtus et figeant des objets.

En se soumettant au code, en respectant les règles qu'impose le "*tribunal*", "*l'opinion des passants*", bref en respectant le système de la mode, Mme de Guermantes tombe dans une indifférenciation péjorative, réduit son être à un "*rôle*", voire se transforme rhétoriquement, dans une figure hautement symbolique, en un objet. En effet, la comparaison avec le cygne se réifiant en signe de mode, en objet ("*bouton*" ou "*parapluie*"; les yeux sont "*peints*" et inanimés, incapables de "*regards*") suit immédiatement, dans le même mouvement, pour emblématiser cette réification que la mode, en tant que contrainte sociale, fait subir aux personnages.

Celle-ci est d'autant plus complète que le code s'exprime avec force, assimilant le vêtement à l'*uniforme*. La polysémie de ce dernier terme, ou du moins l'ambivalence entre son sens substantival et son sens adjectival, le rend particulièrement apte à signifier le lien qui unit indifférenciation⁷⁹ et réification. Avec l'uniforme, le vêtement se fait signal social par excellence, et il est particulièrement intéressant que dans la *Recherche*, le signe (l'objet) finisse par résorber l'individu, par annuler son identification ou sa personnalité⁸⁰. Cette standardisation de l'uniforme comme élément de réification, la *Recherche* en fournit de nombreux exemples quant à certains groupes sociaux: tel "le petit monde actif des femmes de chambre, des blanchisseuses, des laitières, des porteuses de pain... (qui) s'agite, mais demeure figé dans sa présentation vestimentaire; comme si c'était toujours la même et belle créature qui se tenait sur le pas de la porte⁸¹". Ainsi, lorsque le narrateur, de sa fenêtre, se penche "*pour apercevoir quelque blanchisseuse portant son panier à linge, une boulangère à tablier bleu, une laitière en bavette et manches de toile blanche tenant le crochet où sont suspendues les carafes de lait⁸²*", c'est tout autant le costume que l'article indéfini qui contribue à la catégorisation et, donc, à l'*indistinction*.

Et si l'outil se substitue à l'accessoire, il est tout aussi typé et lié à la personne, puisqu'on le voit réapparaître avec elle: "les chambrières surgissent chargées de traversins, les blanchisseuses de paniers à linge, les laitières de crochets pour leurs bouteilles⁸³":

"Les petites porteuses de pain se hâtaient d'enfiler dans leurs paniers des flûtes destinées au "grand déjeuner" et, à leur crochet, les laitières attachaient vivement les bouteilles de lait⁸⁴".

La mode est réification, figement, sérialité: comment dès lors y échapper? En la transcendant, en la réinvestissant d'*art*; ceci nous ramène à la dichotomie fondamentale de la *Recherche*, qui oppose art et mondanité. En effet, nous remarquons dès le début de ce chapitre que la mode est une dimension --et une expression-- du social (donc, dans la *Recherche*, plus spécialement du snobisme, de la mondanité); elle trouve en lui sa motivation et son espace d'expression. Nous pouvons légitimement en conclure, avant d'y revenir plus en détail, que cette colonisation de l'humain par l'objet procède de mécanismes de l'ordre du social. A ceux-ci, ainsi qu'il fut noté, s'oppose l'art, comme pôle positif du système proustien: or précisément, il est particulièrement intéressant que l'art soit l'unique remède au figement contaminant des objets. Claude Duchet le souligne déjà chez Flaubert, "l'Art désaliène, il est refuge et recours contre l'objet qui devient "bête", autrement dit (petit-) bourgeois, et contre une réification généralisée⁸⁵". Ceci est d'autant plus manifeste dans le roman de Proust qui développe une théorie de l'art. L'artiste en société est réifié, réduit à un objet, une marchandise; à cet égard, il est clair que, pour Proust, la méthode de Sainte Beuve est une manière de réification de l'artiste⁸⁶ puisqu'elle le restreint à sa face sociale où il est envahi et annexé par la bêtise --ou du moins l'inanité, la stérilité-- du réel social auquel sa création devrait lui permettre d'échapper.

Les quelques rares personnages proustiens --outre les artistes et les amateurs d'art, dont nous avons déjà parlé-- auxquels pourraient par instants être évitées péjoration et

réification doivent occasionnellement se révéler quelque peu "artistes" dans l'utilisation de l'objet, et particulièrement du vêtement. Mais Saint-Loup a beau tenter de réinvestir d'élégance individuelle le strict uniforme militaire (par "*le perpétuel lancer de son monocle, (...) la "fantaisie" de ses képis trop hauts, de ses pantalons d'un drap trop fin et trop rose⁸⁷*", par un gilet non pas "*blanc, mais mauve avec des espèces de palmes⁸⁸*"), Oriane de guermentes rivaliser d'ingéniosité et de créativité avec sa cousine:

"Au lieu des merveilleux et doux plumages qui de la tête de la Princesse descendaient jusqu'à son cou, au lieu de sa résille de coquillages et de perles, la Duchesse n'avait dans les cheveux qu'une simple aigrette (...). Son cou et ses épaules sortaient d'un flot neigeux de mousseline sur lequel venait battre un éventail en plumes de cygne, mais ensuite la robe, dont le corsage avait pour seul ornement, d'innombrables paillettes soit de métal, en baguettes et en grains, soit de brillants, moulait son corps avec une précision toute britannique. Mais si différentes que les deux toilettes fussent l'une de l'autre (...), on les vit se retournant l'une vers l'autre, s'admirer réciproquement⁸⁹".

ou encore Odette, à la faveur d'une mode plus propice, épargner à son corps la cloison opaque de l'objet ("*La verticale des "effilés" et la courbe des ruches avait cédé la place à l'inflexion d'un corps qui faisait palpiter la soie (...) et donnait à la percaline une expression humaine⁹⁰*") et faire de sa toilette le lieu allusif et quasi artistique d'une combinaison symbolique de diverses époques de sa vie et de la beauté féminine ("*elle était entourée de sa toilette comme de l'appareil délicat et spiritualisé d'une civilisation⁹¹*") atteignant par là-même ("*une sorte d'individualité vestimentaire⁹²*") ; bref certains mondains peuvent tenter d'exprimer une forme de créativité personnelle dans l'espace de la mode, du vêtement, la rédemption que Proust leur accorde est éphémère, et même *illusoire*.

En effet, cette création reste asservie au système de la mode, elle en participe même en tant que paroxysme, puisque c'est en vérité la rivalité sociale qui la motive, et que donc la dimension sociale de la mode s'exprime ici pleinement. Le vêtement conserve la fonction d'un instrument de suprématie: Saint-Loup obtient grâce à lui l'estime et

l'admiration de *"jeunes bourgeois riches qui ne voyaient la haute société aristocratique que du dehors et sans y pénétrer⁶³"*, la sympathie des *"anciens"*, des *"hommes du peuple ignorant le Jockey⁶⁴"*. Odette assume avec brio son passé de cocotte tout en exhibant sa nouvelle respectabilité mondaine, le nouveau classement de son salon⁹⁵. Quant à Oriane, son inventivité vestimentaire participe, en tant qu'élément symbolique, à une lutte de prestige avec sa cousine (*"lui donner une leçon de goût⁹⁶"*, c'est la supplanter socialement), ou encore avec des femmes du monde d'un rang inférieur qui affirment leur subordination en tentant maladroitement de l'imiter:

"un effort à la fois patient et coûteux pour imiter les toilettes et le chic de la Duchesse de Guermantes, (faisant) seulement ressembler Mme de Cambremer à quelque pensionnaire provinciale, montée sur fil de fer, droite, sèche et pointue, un plumet de corbillard verticalement dressé dans les cheveux⁹⁷".

Hiérarchique, l'objet ainsi utilisé n'a ni la liberté, ni la gratuité euphorique que peut lui donner un artiste comme Elstir: la différence apparaît clairement entre lui et Saint-Loup:

"Saint-Loup cherchait à plaire, Elstir aimait à donner, à se donner. Tout ce qu'il possédait, idées, oeuvres, et le reste qu'il comptait pour bien moins, il l'eût donné avec joie à quelqu'un qui l'eût compris⁹⁸".

Quant à la dimension artistique de cette créativité épisodique du mondain, elle est tout autant dans le regard du narrateur, qui parvient à dissocier la forme et la fonction, la beauté matérielle et ses motivations sociales: *"je faisais entrer dans mes jugements mondains des impressions poétiques⁹⁹"*.

La mode est un système de signes indexable au système sémiotique du social qui se développe dans la *Recherche*¹⁰⁰. Il est temps d'y venir: en quoi les rapports sociaux que Proust met en scène impliquent-ils une réification des personnages? Le cas des domestiques nous fournit à cet endroit l'occasion de quelques remarques initiales.

Thorstein Veblen s'intéresse à la place des domestiques à l'intérieur de la classe de loisir, dans une analyse qui frappe par sa justesse et sa pertinence: les domestiques des très hautes classes pécuniaires ont principalement une fonction symbolique: "la première utilité des serviteurs est de témoigner que leur maître peut payer¹⁰¹"; ils ont donc pour tâche de rendre la richesse ostensible, afin d'attirer la considération de l'entourage. Ils remplissent d'autant mieux cette fonction qu'ils sont inutiles, c'est-à-dire qu'ils démontrent qu'on est assez riche pour employer des gens manifestement inactifs. Ils sont donc les tenants d'un "loisir délégataire", ou "loisir par procuration", et font "valoir de l'estime au maître et à sa maison, à raison du temps et de l'énergie qu'ils y ont manifestement gaspillés¹⁰²".

Jean-François Revel¹⁰³, déjà, même s'il arrête son analyse à la mention du parallélisme, ne manque pas de constater l'étroite parenté qui existe entre la *Recherche* et la description de Veblen sur ce point précis. A telle enseigne que toutes les réflexions de Veblen trouvent un élément de correspondance dans ce superbe et très onirique défilé des domestiques¹⁰⁴ qui figure comme prélude à la première soirée aristocratique du roman, chez la Marquise de Saint-Euverte.

Très explicite est ici le mensonge social à la base de la "cérémonie"¹⁰⁵ ("*ce résumé fictif de leur vie domestique que les maîtresses de maison prétendent offrir à leurs invités les jours de cérémonie*¹⁰⁶"): l'on essaye d'afficher plus que ce que l'on est; ainsi la plupart des domestiques de cette scène sont de renfort, employés occasionnellement à des fins uniques d'apparence, et revêtus pour la circonstance d'uniformes d'apparat, ce qui est une première manière de *réification* (on leur fait "endosser la livrée éclatante qu'ils ne revêtaient qu'à de rares intervalles et dans laquelle ils ne se sentaient pas très à leur aise¹⁰⁷"). La suite de la description répond également point pour point à celle de Veblen : cette "meute" de serviteurs est dite "désœuvrée", "inutile"¹⁰⁸ et "décorative"¹⁰⁹.

Le plus important pour nous est qu'ici apparaît clairement une cause sociale fondamentale de la réification qui touche les personnages proustiens: la classe de loisir fait d'autrui *une utilisation instrumentale*, le ravalant dans le même mouvement au rang de l'objet. C'est particulièrement lisible ici: l'être humain d'une classe inférieure devient article de gaspillage ostentatoire au même titre qu'un animal domestique¹¹⁰, un meuble ou un bijou. Leur "*présence décorative*" et leur "*immobilité marmoréenne*"¹¹¹, le figement de leur uniforme ("*chapeautés et bottés*"¹¹²), la contamination de leur corps par l'objet (tel "*un huissier chargé de chaînes*"¹¹³ ou tel encore ce jeune valet de pied, "*dressant sur son hausse-col rouge une figure plus rouge encore*"¹¹⁴ et qui semble lui devoir sa couleur) trouvent un complément dans des phénomènes d'ordre rhétorique. Ainsi, l'humain se voit attribuer des qualificatifs qui participent du figement de l'objet ("*immobile, sculptural,...*"¹¹⁵); de même, des glissements isotopiques ("*rangé*"¹¹⁶, contenant le sème "objet", se voit appliqué aux "*grooms*" ou aux "*jardiniers*", qui possèdent le sème "humain"; rupture isotopique à la base d'une expression métaphorique que l'on retrouve dans l'attribution d'un complément d'objet animé au verbe "exhiber": "*un petit vestibule (...) exhibait à son entrée (...) un jeune valet de pied*"¹¹⁷) et des comparaisons ("*comme des saints dans leur niche*"; "*comme quelque précieuse effigie de Benvenuto Cellini*"¹¹⁸; les associations qu'ils évoquent chez Swann avec des peintures italiennes ou des statues grecques) assimilent ces domestiques à des objets.

Au sein du "monde" proustien, donc, l'individu est une marchandise dont il s'agit d'afficher la possession, d'exposer la subordination, de manifester la dépendance: la lutte sociale est aussi, chez Proust, une réification d'autrui, donc une réduction de son crédit et une atténuation de la menace de son altérité. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner, dans le salon de Mme de Villeparisis, le rapport de Mme de Guermantes aux meubles et aux personnes:

"D'un air souriant, dédaigneux et vague, tout en faisant la moue avec ses lèvres serrées, de la pointe de son ombrelle comme de l'extrême antenne de sa vie mystérieuse, elle dessinait des ronds sur le tapis, puis avec cette attention indifférente qui commence par ôter tout point de contact avec ce que l'on considère et soi-même, son regard fixait tour à tour chacun de nous, puis inspectant les canapés et les fauteuils mais en s'adoucissant alors de cette sympathie humaine qu'éveille la présence même insignifiante d'une chose que l'on connaît, d'une chose qui est presque une personne; ces meubles n'étaient pas comme nous, ils étaient vaguement de ce monde, ils étaient liés à la vie de sa tante; puis du meuble de Beauvais ce regard était ramené à la personne qui y était assise et reprenait alors le même air de perspicacité et de cette même désapprobation que le respect de Mme de Guermantes pour sa tante l'eût empêchée d'exprimer, mais enfin qu'elle eût éprouvée, si elle eût constaté sur les fauteuils au lieu de notre présence celle d'une tache de graisse ou d'une couche de poussière¹¹⁹".

L'invité du salon voit l'importance qu'on lui accorde assimilée à celle d'un objet, dont on exhibe fièrement la possession s'il est important (quel que soit le critère de cette importance: Bergotte "passait toute la journée, exhibé, chez Mme Swann²²⁰") ou que l'on tient pour inférieur à ses propres objets (son propre prestige, donc) dans le cas inverse. On ne s'étonnera pas, dès lors, que Mme de Guermantes estime "qu'il en est d'un salon au sens social du mot comme au sens matériel¹²¹" ou qu'Odette compare à des "trophées" les personnes qui fréquentent son salon:

"Et toutes les personnes nouvelles que je lui disais avoir vues dans ce milieu un peu composite et artificiel où elles avaient souvent été amenées assez difficilement et de mondes assez différents, elle en devinait tout de suite l'origine et parlait d'elles comme elle aurait fait de trophées chèrement achetés; elle disait: "Rapporté d'une Expédition de chez les un Tel¹²²".

Un autre facteur de réification issu des mécanismes sociaux que développe la *Recherche* est une réduction de l'individu à l'expression qu'il donne de lui-même: à force de s'exprimer par des objets, on finit par s'y réduire, par n'être plus qu'une stratégie, que du toc. On devient inséparable de ses propres objets, car c'est d'eux que

dépend sa position sociale, donc, aux yeux du mondain, sa *valeur*. L'apparence ayant été chargée de véhiculer l'image de la personne, elle finit par l'absorber quasi totalement. Ainsi, les grandes dames de la haute société sont-elles dites "*aussi inséparables*" de leurs demeures que des mollusques de leur coquille de nacre¹²³, et une Mme de Cambremer disparaît-elle sous la masse de ses ornements, "*toute voûtée sous le poids moins de la vieillesse que de la foule d'objets de luxe dont elle croyait plus aimable et plus digne de son rang d'être recouverte afin de paraître le plus "habillé" possible aux gens qu'elle venait voir*" ("*le caractère de la cérémonie*" lui fait revêtir un "*chapeau à plumes*", une "*perruque*", "*un mantelet de jais*", "*une étole d'hermine*", "*un tortil de baronne relié à une chaînette*¹²⁴).

Enfin, dans le système de valeurs proustien, la bêtise ou l'oisiveté de cette société de loisir la rendent incapable de transcender le réel par l'art, d'accéder au seul moyen de rédemption qui lui permette d'échapper à la contamination des objets qu'elle manipule avec opportunisme, mais qui l'annexent en retour. Dans ces cas précis d'objectivation, Proust présente le cas de ce que Jakobson nomme une *prose métonymique* : "Le héros est difficile à découvrir: il se décompose en une série d'éléments et d'accessoires, il est remplacé par la chaîne de ses propres états objectivés et des objets, animés ou inanimés, qui l'environnent¹²⁵" (il analyse la prose de Pasternak).

La remarque de Jakobson peut certes s'appliquer au roman réaliste, où le héros, selon la formule de Philippe Hamon¹²⁶, "s'efface derrière la fiche" de l'auteur, joue le rôle d'un introducteur de description, ou d'un simple prétexte à une transmission de savoir. On constate ainsi "une certaine disparition qualitative et fonctionnelle du personnage" dans ce type de discours où, le note encore Jakobson, "L'*agent* est exclu de la thématique".

Mais, on l'a vu, si le roman de Proust, répond dans les cas qui nous occupent à cette description Jakobsonienne d'une prose métonymique, c'est pour de toutes autres

raisons, bien plus liées aux formes sociales mises en oeuvre dans la *Recherche*. On lira dans cette particularité une certaine spécificité du texte proustien: c'est bien là ce que nous nous proposons aussi de dégager d'une études des objets chez Proust.

Jean-Yves Tadié posait cette question, dans un aperçu très général de la sociologie de la *Recherche* : "qu'est-ce qui, dans la vie des formes romanesques, est modifié lorsque le roman parle de la société?¹²⁷" Précisément cela, du moins au plan limité des rapports entre objets et personnages chez Proust...

Prose métonymique, donc, et qui nous fournit l'occasion ici d'une modeste contribution à un problème soulevé par Gérard Genette¹²⁸ il y a quelques années: celui de la métonymie chez Proust.

* * *

Le chapitre qui suit traite des bordels chez Proust, lieux relativement récurrents dans la *Recherche*, et dont l'examen ici est motivé à la fois par un topos --s'il est un endroit d'où l'on attend une réification des individus, c'est bien le bordel où la vénalité et l'aliénation sont organisées en système-- et par ce qui nous apparaissait comme un mécanisme d'inversion apte à permettre de jeter une nouvelle lumière sur le texte proustien.

* * *

NOTES

1. BARTHES (R.), "L'effet de réel", in COLLECTIF, *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, "Points", 1982, p.82.
2. CS, p.104.
3. CS, p.111.
4. CS, p.107.
5. Le vraisemblable est un effet référentiel: "un nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme (entendons par là tout discours qui accepte des informations créditées par le seul référent)" (BARTHES (R.), *op. cit.*, p.88); "supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier: (...) ils ne disent finalement rien d'autre que ceci: *nous sommes le réel*." (*ibidem*, p.89).
6. *ibidem*, p.82.
7. *loc. cit.*
8. CS, p.133.
9. CG2, p.345.
10. CS, p.458.
11. CS, p.458.
12. *ibidem*, p.459.
13. *ibidem*, p.460.
14. SG2, p.23.
15. JF2, p.217. C'est nous qui soulignons.
16. CS, pp.117-118.
17. *loc. cit.*
18. Swann qui dans le salon de sa femme se livre à des "expériences de sociologie amusante" (JF1, p.189.).
19. JF2, p.211.

20. HENRY (A.), *Proust*. Paris, Balland, 1984.
21. v.JF2, pp.32-36.
22. SG1, p.327.
23. TR, p.65.
24. v.CS p.109.
25. C'est nous qui soulignons.
26. TR, p.355.
27. Le monocle "de M. de Saint-Condé, entouré d'un gigantesque anneau, comme Saturne, était le centre de gravité d'une figure qui s'ordonnait à tout moment par rapport à lui, dont le nez frémissant et rouge et la bouche lippue et sarcastique tâchaient par leurs grimaces d'être à la hauteur des feux roulants d'esprit dont étincelait le disque de verre (...) " (CS p.459.)
28. "Un élément du monde extérieur fabriqué par l'homme et que celui-ci peut prendre ou manipuler".
MOLES (A. A.), "Objet et communication", in *Communications*, numéro 13, *op. cit.*, p.5.
29. CS p.368.
30. JF2, p.105.
31. CS p.482. Le geste est fréquent chez Swann: "Son esprit se voila, il passa deux ou trois fois ses mains sur son front, essuya les verres de son lorgnon". (CS p.484.).
32. Sujet canonique, s'il en est, des études proustiennes.
33. Le monocle est d'ailleurs, dans la *Recherche*, qualifié de "partie destinée à figurer le tout". (CS p.460).
34. Lucette Mouline remarque que dans les *Plaisirs et les jours*, on trouve "un anthropomorphisme forcené"; "L'hypallage, si fréquent, balaie vers la chose le complexe de sensations du sujet ou le contenu de son univers intime". MOULINE (L.), *Roman de l'objet. Essai sur la genèse de l'écriture proustienne*. Paris, Librairie José Corti, 1981.
En outre, l'hypallage est un procédé stylistique qu'affectionne particulièrement le style artiste, et qui imprègne encore l'oeuvre de Proust. v.CRESSOT (M.), *La phrase et le vocabulaire de J. K. Huysmans*. Paris, Droz, 1938, pp.14-18.
Pour l'hypallage métonymique, v.GENETTE (G.), *Figures III*. Paris, Seuil, "Poétique", 1972, pp.41-42.
35. CG1, p.94.

36. "Quant à M. Verdurin, il ne marchanda pas sa gaîté, car il avait trouvé depuis peu pour la signifier un symbole autre que celui dont usait sa femme, mais aussi simple et aussi clair. A peine avait-il commencé à faire le mouvement de tête et d'épaules de quelqu'un qui s'esclaffe qu'aussitôt il se mettait à tousser comme si, en riant trop fort, il avait avalé la fumée de sa pipe. Et la gardant toujours au coin de sa bouche, il prolongeait indéfiniment le simulacre de suffocation et d'hilarité. Ainsi lui et Mme Verdurin qui, en face, écoutant le peintre qui lui racontait une histoire, fermait les yeux avant de précipiter son visage dans ses mains, avaient l'air de deux masques de théâtre qui figuraient différemment la gaîté". (CS, p.387).
37. "Mais est-ce que la Princesse n'est pas dans le train?" demanda d'une voix vibrante Brichot dont les lunettes énormes (...) semblaient avoir emprunté leur vie aux yeux du professeur, et (...) regarder elles-mêmes avec une attention soutenue et une fixité extraordinaire". (SG2, p.31).
38. CG1, p.128.
39. CG1, p.284.
40. TR, p.319.
41. TR, p.320.
42. TR, p.323.
43. TR, p.335. (Il s'agit de Legrandin).
44. TR, p.347.
45. *loc. cit.*
46. TR, p.323.
47. TR, p.339.
48. TR, p.340.
49. TR, p.348.
50. TR, p.331.
51. TR, p.342.
52. TR, p.350.
53. *loc. cit.*
54. TR, p.406.
55. Il s'agit de hauts lieux de l'imaginaire proustien qui ont été analysés par Gilles Deleuze (dans un chapitre intitulé "Les boîtes et les vases") et Jean-Pierre Richard

notamment.

v. DELEUZE (G.), *Proust et les signes*, *op. cit.*, pp.140-157.

et RICHARD (J.- P.), "Proust et l'objet herméneutique", in *Poétique*, numéro 13, pp.1-17.

56. CS, p.112.
57. CG2, p.107.
58. Pr, p.187.
59. Fug, p.121.
60. SG1, p.83.
61. SG2, p.156.
62. CG1, p.74.
63. CG2, p.192.
64. Fug, p.351.
65. SG2, p.216.
66. Nous renvoyons, pour un examen détaillé (encore qu'incomplet) de la mode féminine chez Proust, au tout récent ouvrage d'Anna Favrichon: "une fois entré dans la sphère romanesque, il (le tissu, le vêtement) devient très précisément porteur de sens. comment déchiffrer ses significations? Pour ce faire, entrons en Société" (p.19).
v. FAVRICHON (A.), *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
67. v. BARTHES (R.), *Système de la Mode*. Paris, Seuil, "Points", 1967, pp.19-20.
68. v. *ibidem*, pp.185-186 et 297-302.
v. également KONIG (R.), *Sociologie de la mode*. Paris, Payot, "Petite bibliothèque Payot", 1969.
69. Selon le célèbre adage d'Oscar Wilde: "Le dandy lance la mode, le snob la ramasse".
70. CG1, p.258.
71. v. CS, p.203; JF1, p.87.
72. CS, pp.313-314. Les "modes de l'époque"... Ne nous méprenons pas, il s'agit ici d'objets de roman et non d'objets réels. "Car ce qui est pris en charge ici par les mots, ce n'est pas n'importe quelle collection d'objets réels, ce sont des traits vestimentaires déjà constitués (du moins idéalement) en système de signification".
BARTHES (R.), *op. cit.*, p.8.

73. SG1, p.131.
74. CS, p.511.
75. SG1, p.295.
76. CG1, p.127.
77. FAVRICHON (A.), *op. cit.*, p.47. (TR, p.326, pour le passage cité).
78. CG1, pp.90-91. De même pour la *rêverie amoureuse* : elle suppose l'individu unique, valorise sa différence essentielle. A propos de l'escalier et de la maison de Swann dont il aime la fille Gilberte, le narrateur vante à ses parents leur "valeur artistique" et leur "provenance lointaine", et quand son père lui rétorque: "Je connais ces maisons-là, j'en ai vu une, elles sont toutes pareilles", sa réaction est un refus: "Il ajouta qu'il avait voulu louer dans une d'elles, mais qu'il avait renoncé, ne les trouvant pas assez commodes et l'entrée pas assez claire; il le dit; mais je sentis instinctivement que mon esprit devait faire au prestige des Swann et à mon bonheur les sacrifices nécessaires, et par un coup d'autorité intérieure, malgré ce que je venais d'entendre, j'écartai à tout jamais de moi, comme un dévot de la *Vie de Jésus* de Renan, la pensée dissolvante que leur appartement était un appartement quelconque que nous aurions pu habiter". (CS, pp.171-172). Il s'agit bien entendu d'un narrateur adolescent, et en plein apprentissage des signes: comme le remarque Gilles Deleuze, la déception est une étape nécessaire et primordiale de l'apprentissage.
79. La mode est elle-même ambivalente: elle concourt à la *distinction* (se différencier d'autrui socialement et individuellement) et à l'*indistinction* (au sein du groupe qu'elle définit par ses "signes de reconnaissance", selon l'expression de René König). v.KONIG (R.), *op. cit.*, pp.59-68 et pp.68-74.
80. "C'est pourquoi elles (les femmes) aiment les militaires, les pompiers; l'uniforme les rend moins difficiles pour le visage; elles croient baiser sous la cuirasse un cœur différent, aventureux et doux; et un jeune souverain, un prince héritier, pour faire les plus flatteuses conquêtes, dans les pays étrangers qu'il visite, n'a pas besoin du profil régulier qui serait peut-être indispensable à un coulissier" (CS p.204.). Le décodage ne franchit pas la barrière du signe, réduisant à ce dernier l'humain: l'essence du militaire devient son uniforme. Ce monde d'appréhension d'autrui est à l'évidence condamné par le narrateur, car il participe du même système de valeurs qui conduit à l'aliénation. Il y a lieu d'insister ici sur le regard critique de Proust, qui non seulement propose lui-même un type d'analyse beaucoup plus subtil et plurivoque (on a déjà remarqué que Proust prêtait au lecteur sa propre finesse interprétative: "Proust est quelqu'un dont le regard est infiniment plus subtile et plus attent que le nôtre, et qui nous prête ce regard, tout le temps que nous le lisons". GIDE (A.), *Incidences*. Paris, Gallimard, 1924, cité par TADIE (J.-Y.), *Lectures de Proust*. Paris, Librairie Armand Colin, "U2 série Lectures", 1971, p.31.) mais s'oppose à celui, univoque, qui s'arrête aux apparences, et qui motive des comportements où la stratégie prend le pas sur la vérité, d'une certaine mondanité.

C'est pourquoi, chez Proust, la stratégie ne marche jamais; au contraire, elle dévoile le contraire de ce qu'elle est censée afficher, en dénonçant ses fondements: le montage remplit une fonction de démontage, et le "raté" est toujours indiciel.

81. FAVRICHON (A.), *op. cit.*, p.43.
82. Pr, p.118.
83. FAVRICHON (A.), *op. cit.*, p.43.
84. Pr, p.234.
85. DUCHET (Cl.), *op. cit.*, p.7.
86. v.REVEL (J.F.), *op. cit.*, pp.202-217.
87. CG1, p.162.
88. *ibidem*, p.163.
89. *ibidem*, p.118.
90. JF1, p.303.
91. *ibidem*, p.304.
92. *loc. cit.*
93. CG1, p.162.
94. *ibidem*, p.163.
95. Qui va aussi de pair avec de nouveaux meubles. v.JF1, p299.
96. CG1, p.118.
97. *ibidem*, p.119.
98. JF2, p.215.
99. SG1, p.219.
100. "Dans le monde des salons, se faire voir, c'est faire voir ce que l'on porte. Le vêtement résume la position sociale, marque l'appartenance au groupe et permet ainsi à ses membres de se reconnaître".
FAVRICHON (A.), *op. cit.*, p.23.
101. VEBLEN (Th.), *op. cit.*, p.43.
102. *ibidem*, p.41.

103. *op. cit.*, pp.105-106.
104. CS, pp.454-458.
105. Le terme est utilisé à la fois par Proust (CS, p.454) et par Veblen (*op. cit.*, p.41).
106. CS, p.454.
107. CS, p.457.
108. CS, p.455.
109. CS, p.456.
110. Sur les chiens comme "animaux honorifiques", v.VEBLEN (Th.), *op. cit.*, pp.92-94. En outre, l'*animalisation* est un autre mécanisme de réduction d'autrui en société: la princesse de Luxembourg offre à la grand-mère du narrateur "un pain de seigle, du genre de ceux qu'on jette aux canards" (JF2, p.72.); Charlus serre la main au docteur Cottard "avec une bonté de maître flatant le museau de son cheval et lui donnant du sucre" (SG2, p.249.); Pour mieux connaître les petites porteuses de pain, les laitières,... le narrateur rêve de leur attribuer "cette fiche signalétique que les ornithologues ou les ichtyologues attachent avant de leur rendre la liberté sous le ventre des oiseaux ou des poissons dont ils veulent pouvoir identifier les migrations". (Pr, p.234).
111. CS, p.456.
112. CS, p.454.
113. CS, p.458.
114. CS, p.457.
115. CS, p.455.
116. CS, p.454.
117. CS, p.457.
118. *loc. cit.*
119. CG1, p.291.
120. CG1, p.221.
121. CG2, p.208.
122. JF1, p.183.
123. SG1, p.218.

124. SG1, p.293.
125. JAKOBSON (R.), *Questions de poétique*. Paris, Seuil, "Poétique", 1973, p.35.
Cité par HAMON (Ph.), "Un discours contraint", in COLLECTIF, *Littérature et réalité* Paris, Seuil, "Points", 1982, p.154.
126. HAMON (Ph.), *op. cit.*, p.155.
127. TADIE (J.-Y.), *op. cit.*, p.52.
128. GENETTE (G.), *op. cit.*, pp.41-62.

* * *

CHAPITRE VII

LE KALEIDOSCOPE ET LA COURTISANE: (Instabilité, Subversion et Prostitution chez Proust)

"Courtisane: est un mal nécessaire(...) - Ou bien: devraient être chassées impitoyablement - On ne peut plus sortir avec sa femme, à cause de leur présence sur le boulevard - Sont toujours des filles du peuple débauchées par des bourgeois riches."

FLAUBERT (G.), *Dictionnaire des idées reçues*, in *Oeuvres complètes*. Paris, Seuil, "L'Intégrale", 1964, v.2, p.306.

1. Perspectives

Cette *entrée* du dictionnaire de Flaubert est symptomatique. Elle témoigne d'un fait de société et d'un fait de culture. La prostitution est en effet une réalité sociale, particulièrement prégnante dans la deuxième moitié du 19^e siècle, lorsque la rénovation de Paris par le baron Haussman la rend plus *visible*, en lui offrant le théâtre urbain moderne des grands boulevards comme espace d'exercice. La destruction des immeubles pauvres où se cantonnait jadis cette activité illégale a amené les prostituées dans les rues et rendu *publique* la prostitution. Elle devient plus que jamais un problème social, puisque, loin désormais de se limiter à la clôture géographique rassurante des quartiers interlopes de Paris, elle fait son apparition sur la scène mondaine. Le bon bourgeois, le flâneur baudelairien, l'honnête père de famille partagent avec les courtisanes les mêmes réseaux de la ville moderne¹. Il y a là une fusion de catégories qui n'est pas que géographique, mais bien *sociale* (les grandes courtisanes s'enrichissent et fréquentent les lieux les plus élevés de la société) et, plus largement, *sémiotique* (bourgeoises et prostituées se mettent à partager les mêmes *signes* (d'habillement, de langage, d'attitude). Ce grand brassement de différences n'a après tout rien d'étonnant: la prostitution est bien au fond un phénomène bourgeois, une activité capitaliste, comme le remarquent Marx et Engels².

Le plus fascinant cependant est le rapprochement des deux termes extrêmes de l'acte prostitutionnel (prostituteur et prostituée) en ce qu'il offre une structure particulièrement moderne d'instabilité sociale et sémiotique, précisément une de nos préoccupations capitales dans cette thèse. En somme, dans ce phénomène limité de la prostitution se lit, en abyme et concentrée, cette question d'une mutation sociale chère à Proust et il semble bien que celui-ci, dans le traitement qu'il offre du thème prostitutionnel, ait été conscient de son extrême modernité et de sa valeur symbolique.

Réalité sociale, donc, mais aussi *fait de culture*. Flaubert note là un cliché, une de ces expressions bourgeoises stéréotypées qu'il exècre tant. La prostitution est bien l'objet d'un discours commun, d'un inconscient collectif. Il existe donc un discours-cliché de la prostitution, un ensemble de valeurs et de signes, une *mythologie* de l'amour vénal au sens donné au mot par Roland Barthes³. Ce discours typé, qu'il importera d'analyser plus en profondeur, constitue également le matériau brut de la création artistique, comme source d'un type (au sens réaliste) ou comme mètre-étalon d'une certaine originalité (ou modernité) littéraire. En effet, c'est par référence à cette conception commune que l'on jugera les efforts du romancier pour offrir une création plausible ou différente. Le plus important n'est sans doute pas ici le mimétisme réaliste, mais bien la *distance critique* : quelle aptitude le créateur présente-t-il de faire retour sur sa création, quel degré de *réflexivité* y-a-t-il entre lui-même et les signes qu'il dispose, de même qu'entre ces signes-là et ceux, hyper-codés, du discours archétypal ou stéréotypé dont nous parlions?

C'est là une activité à laquelle se mesure Proust, avec à nos yeux la plus grande originalité par rapport à ses devanciers, comme nous tenterons de le montrer. Car la prostituée, la maison close, la prostitution sont tout aussi bien *faits de littérature*. La définition de la courtisane que Flaubert enregistre convient en tous points à une Odette Swann par exemple. Les promenades de Madame Swann, la suite de ses admirateurs, les

réflexions qu'elle suscite, tout est dans ce commentaire de Flaubert. Le père du narrateur se refuse à fréquenter Swann après son mariage car il ne peut recevoir dans sa famille une ancienne (et l'est-elle vraiment?) cocotte. Il y a là une simple constatation à faire: il y a de la prostitution dans la *Recherche*. Mais c'est plus que cela. Le conflit social et moral du bourgeois face à la prostitution que Flaubert décrit en trois lignes, Proust en véritable entomologiste le décomposera en des centaines de pages d'une subtile analyse de motifs et de milieux sociaux:

"Pour revenir aux raisons qui empêchèrent à cette époque Odette de pénétrer dans le faubourg Saint-Germain, il faut dire que le plus récent tour du kaléidoscope mondain avait été provoqué par une série de scandales. Des femmes chez qui on allait en toute confiance avaient été reconnues être des filles publiques, des espionnes anglaises. On allait pendant quelque temps demander aux gens, on le croyait du moins, d'être avant tout bien posés, bien assis... Odette représentait exactement tout ce avec quoi on venait de rompre et d'ailleurs immédiatement de renouer (car les hommes ne changeant pas du jour au lendemain cherchent dans un nouveau régime la continuation de l'ancien) mais en le cherchant sous une forme différente qui permit d'être dupe et de croire que ce n'était plus la société d'avant la crise. Or, aux dames "brûlées" de cette société Odette ressemblait trop⁴".

Ce subtil paysage social, ce système mondain complexe est ce que Proust nomme le *kaléidoscope*. La métaphore est intéressante et mérite qu'on s'y arrête. Le kaléidoscope présente en effet une série de qualités inhérentes aptes à cerner la modernité de la réflexion sociologique de Proust, mais aussi sa conception du sens littéraire. Le kaléidoscope est la métaphore même de l'instabilité que nous étudions dans le chapitre précédent: les positionnements sociaux n'y sont pas essentiels et fixes, mais l'objet d'un mouvement incessant, d'une fusion constante et vertigineuse. Cette mobilité intrinsèque, qui défie tout acte de catégorisation, permet également les combinaisons les plus inédites (Vinteuil le vieillard est bien Vinteuil le musicien, Gilberte non reçue par les Guermantes devient princesse de Guermantes, le jeune golfeur ridicule de Balbec devient grand écrivain, les

Verdurin cruels envers Saniette lui paient une pension...). Les renversements des contraires constituent fréquemment les destins des personnages proustiens. Ou, plus précisément encore, les personnages proustiens incorporent une somme de contraires. Le kaléidoscope est d'ailleurs tout aussi bien une métaphore littéraire, une question de *représentation* : le passage que nous venons de citer montre à souhait que la phrase proustienne, par incises, détournements, spirales, englobe les perspectives les plus diverses, ce que Pierre Zima nomme l'ambivalence littéraire⁵ et qui est une des caractéristiques de l'écriture moderne (Kafka, Musil,...). En somme, le kaléidoscope n'est pas seulement un thème du roman, mais aussi une de ses techniques. Emblème d'instabilité, la kaléidoscope est aussi une métaphore qui fonctionne sur le plan de l'agencement de l'intrigue. C'est en quelque sorte une *métaphore dynamique* : le kaléidoscope, comme le roman proustien, fonctionne sur un nombre d'éléments limités qui peuvent être coordonnés de manière différente.

Précisément, un des éléments qui opèrent cette subversion du système mondain en kaléidoscope, ce passage vers la polyvalence (ou polysémie) est la prostitution, et c'est la relation entre ces deux contraires apparents (mondanité et prostitution) que nous nous proposons d'interroger ici, à la suite d'une réflexion sur l'échange des signes, la réification et l'instabilité sociale dans la *Recherche*. Car en effet la prostitution dans le roman participe de tout cela, et d'une manière pour ainsi dire *concentrée*, active et symbolique.

Il importe cependant, préalablement à toute analyse, de poser quelques jalons, et ce dans deux directions au moins. Il s'agira dans les pages qui suivent d'explorer l'importance du thème prostitutionnel chez Proust ou, si l'on préfère, sa *portée* critique (et, dans le même mouvement, de définir notre approche). En second lieu, il faudra situer Proust au sein d'une tradition littéraire et picturale de représentation de la prostituée afin de mieux évaluer l'originalité des stratégies narratives et des dispositifs signifiants mis en

oeuvre par la *Recherche*. Balzac nous servira de guide dans cette entreprise, et l'on se référera constamment à l'excellente étude de Charles Bernheimer sur la peinture de la prostitution dans la littérature du dix-neuvième siècle.

* * *

2. Positions

"La personne de la famille sur qui Balzac eut le plus d'influence fut le Marquis..."

PROUST (M.), *Le Balzac de M. de Guermantes*, esquisses. Neuchâtel et Paris, Ides et Calendes, 1950, p.51.

"(Balzac's) narration proceeds by identifying prostitution with a process of circulation and exchange that tends progressively to efface the distinctions between normality and deviance, centrality and marginality."

BERNHEIMER (C.), *Figures of Ill Repute*, *op.cit.*, p.35.

Entre Charlus et Balzac, dans l'espace étroit que recouvre la connexion de ces deux noms, l'intersection de ces deux ensembles, réside un espace d'analyse vertigineux pour tout exégète. Entre ces deux monstres, création et créateur, une suite de liens en enfilade engagent une série de problématiques littéraires où se lit la figure récurrente de la Modernité, le glissement quasi sismique vers un nouveau mode du sens. Au nombre de ces problématiques, où plutôt à la base de celles-ci, apparaît la question de l'*influence*, le motif clairement lisible d'une filiation littéraire. Toute bonne biographie proustienne aura noté ce phénomène bien connu: Proust fut un ardent lecteur de Balzac. La meilleure de ces biographies sans doute, le *Proust* d'Anne Henry, nous livre maints détails et précisions historiques sur une apparente vénération de Balzac par ce petit groupe de

“Saturniens” dont Proust faisait partie. Les raisons de cette admiration sont littéraires sans aucun doute, mais aussi dépassent le cadre strict de la littérature: les thèmes que ces jeunes dandys homosexuels apprécient sont la peinture de l'inversion sexuelle et les subtilités des rituels sociaux qui charpentent l'univers fermé des salons mondains.

“C'était une tradition chez les Saturniens de trouver en Balzac le romancier qui a su parler des perversions sexuelles: *Une passion dans le désert*, *La fille aux yeux d'or*, *Sarrasine*, le cycle des *Illusions Perdues* et même *Béatrix* constituaient leurs volumes de prédilection. Le personnage de Charlus va apporter une sorte d'hommage incrédule à Vautrin. De Balzac, les Saturniens apprécient le sens du mystère; avec justesse, ils ne voient pas en lui l'ancêtre du naturalisme mais l'habile évocateur du dandysme et le grand connaisseur de meubles et de tableaux⁶”.

Au-delà de ces thèmes sociaux, la technique littéraire proustienne elle-même doit beaucoup à Balzac, sous certains angles: on conviendra de noter un parallélisme structurel évident dans ces procédés romanesques que sont le retour des personnages, la composition par cycles ou “côtés” et même la notion d'ensemble romanesque, que l'on retrouve chez les deux écrivains. L'impact de Balzac fut tel qu'en écrivant après lui, dans une mesure limitée mais réelle, tout écrivain pense le monde au travers de concepts hérités, empruntés, qu'il s'agisse de les prolonger ou de s'y opposer.

Mais cette question de l'*influence* n'est pas de notre propos, quoi qu'elle permette de le situer. Le repérage minutieux de ces instants de superposition des deux textes et de leur profonde dissimilitude épistémologique⁷ et sémiotique a déjà été réalisé, et il serait vain de tenter de le porter plus loin. En outre, il s'agit souvent là d'une question *externe* au texte proustien, de nature souvent biographique ou Sainte-Beuvienne, donc déplacée. Nous préférons ici une approche plus *inteme*, non plus celle de l'influence mais de l'*inter-textualité*, telle qu'elle est définie par Ducrot et Todorov dans leur Dictionnaire: “le discours même (...), loin d'être une unité close, fût-ce sur son propre travail, est travaillé par les autres textes -- “tout texte est absorption et transformation d'une multiplicité

d'autres textes"--, traversé par le supplément sans réserve et l'opposition surmontée de l'*inter-textualité* 8'.

Cette inter-textualité, nous choisissons de l'étudier dans le domaine restreint de la représentation romanesque de la prostitution et des maisons closes. Deux choses sont à mentionner ici: pourquoi s'intéresser à la thématique prostitutionnelle et, dans cette entreprise étrange que nous nous proposons de réaliser, pourquoi explorer la référence balzacienne chez Proust?

Répondre à la première de ces questions consiste à indiquer l'originalité de notre angle de visée et à préciser les motifs et les objectifs de notre analyse. La prostitution, les prostituées, la représentation des maisons closes en littérature font aujourd'hui l'objet d'une attention fort intense. Il semble que la modernité du sujet ait été soudainement révélée par une série d'études récentes, bien qu'étrangement le corpus proustien soit encore relativement vierge d'analyses, et c'est là que nous proposons de situer notre contribution. Cette *modernité* est la suivante: la représentation littéraire de la prostitution engage un entrecroisement particulièrement fécond de motifs encodant en littérature un ensemble de questions (psychanalytiques, sociologiques, philosophiques, sémiotiques, politiques, ...) des plus modernes et qui relèvent déjà d'un discours scientifique contemporain.

La référence critique sur laquelle nous ancrons notre analyse est le récent *Figures of Ill Repute* de Charles Bernheimer. Notre approche diffère de la sienne de deux manières au moins. D'abord, Bernheimer étudie le dix-neuvième siècle, et s'arrête avant Maupassant, laissant tout le champ du vingtième siècle libre, en particulier le corpus proustien, pourtant si riche de thèmes similaires à ceux qu'il privilégie dans son analyse. De plus, l'étude de Bernheimer puise largement et principalement dans la psychanalyse alors que notre angle d'étude est au croisement de la sociologie et de la sémiologie.

Pourtant, *Figures of Ill Repute* est un ouvrage utile pour évaluer la richesse et la modernité aussi bien de l'exploitation romanesque de la prostitution que du discours critique qui choisit de s'y appliquer. La prostituée y est abordée comme une figure-clé (*a key figure*) du roman français du 19^e siècle, depuis Hugo et Sue jusque Huysmans en passant par Balzac. Elle est aussi un sujet privilégié de la peinture française à la même époque (Ingres, Manet, Degas,...) et c'est même devenu une tradition critique que de reconnaître dans l'*Olympia* de Manet (une peinture ambiguë de prostituée) le premier repère de la peinture moderne⁹. Le vingtième siècle continue à sa manière d'exploiter --et de subvertir-- ce *locus classicus* (dès le tournant du siècle avec Toulouse-Lautrec, puis chez Daudet, Proust, et jusqu'aux photographies de Brassai). *Locus classicus*, donc, c'est à dire figure *récurrente*, ce qui présuppose une figure hautement *narrable*, une extrême "narrabilité de la déviance prostitutionnelle¹⁰". La prostituée est un être éminemment romanesque, ("a creature who uses her creative facilities to their fullest¹¹"), un carburant efficace pour la machine du récit, la progression de l'intrigue. Une manière simple d'interpréter ce choix narratif serait de souligner son extrême fonctionnalité au simple plan de l'acte de raconter ("Nothing is closer to the heart of the novelist than these existences made of will and imagination¹²".) Le destin de la prostituée, les changements qu'elle suscite au sein du personnel du roman, les questions morales qu'elle soulève, sa grande fluidité dans les milieux sociaux les plus divers,... tout cela est particulièrement apte à charpenter un récit autour d'un mécanisme de surprises successives (ou de progrès herméneutique). Mais la question est plus complexe que cela: il ne s'agit pas seulement pour ces romanciers de peindre une réalité historique prégnante ou de s'offrir à bon marché une structure narrative à suspense. Bernheimer montre que les stratégies littéraires formelles mises en oeuvre pour représenter la prostituée relèvent également de

motivations d'un tout autre ordre, de nature psychanalytique (sexiste) et sociale (capitaliste).

La prostituée serait ainsi une figure récurrente non pas uniquement en raison de sa narrabilité incontestable, mais également en raison de son potentiel intrinsèque de *subversion* : la prostituée est une *figure dérangeante*, qu'il s'agit d'annihiler ou de contrôler par des stratégies littéraires ou picturales. Figure dérangeante au plan *fantasmatique* tout d'abord: toute une imagination du dégoût, de la répulsion, de la décomposition, de la putréfaction, de la contamination, de l'animalité, de la castration entoure au dix-neuvième siècle la représentation culturelle et artistique de la sexualité féminine, et à fortiori plus encore de la prostitution. "These (powerful expressions of disgust for female sexuality) become increasingly repellent as the century progresses and as biological rot comes to supplement the already widespread images of animality, carnality, regression, and castration associated by men with woman's sexual function¹³". Le discours médical et policier de l'époque regorge de ces associations ainsi que de l'expression de l'urgence d'un contrôle sanitaire et légal des activités prostitutionnelles, généralement réalisées dans l'absence d'hygiène des quartiers pauvres (sans que ce facteur objectif y soit pour grand' chose dans cette répulsion, de nature purement fantasmatique puisqu'elle s'applique aussi bien à la prostitution de luxe --les courtisanes-- et plus généralement à la sexualité féminine elle-même). Quant au discours littéraire, celui de Sue, de Hugo, de Balzac, de Barbey d'Aurevilly, de Baudelaire, de Flaubert, de Huysmans, il reflète une conception similaire de la prostitution:

"Vautrin's conception of woman's sexuality takes to a logical conclusion the fears of degeneration and death pervasively associated with her erotic body (...). (It would not be surprising to hear Vautrin pronounce Baudelaire's famous line "Woman is *natural*, that is to say, abominable.")¹⁴".

Figure dérangeante également au plan *social*. D'abord parce que cet imaginaire récurrent de putréfaction, de contamination, est *socialement qualifié*, du côté des classes pauvres, du prolétariat. Ainsi, la prostituée "is described as spreading the pathological morbidity characteristic of the working-class over the entire social order"; "her commercial sexuality is associated (...) with the organic rot of working-class life¹⁵". Les tenants de l'idéologie bourgeoise partagent donc un fantasme artistique qui est loin d'être innocent. Dérangeante au plan social également parce qu'elle est un élément de subversion et de désordre dans l'univers cloisonné et essentiel de l'idéologie dominante, de par la circulation même du corps prostitué dans tous les niveaux sociaux. "Her body has circulated through all levels of society, reducing men, whatever their status, to their brute animal libido and thus undermining the patriarchal hierarchy of class and cultural distinctions. To have possessed (the prostitute) is to have been dispossessed¹⁶". Cette angoisse du bouleversement des catégories et cette conception de la prostituée comme facteur d'instabilité sociale est particulièrement lisible chez Balzac par exemple, grand nostalgique d'une société "in which social difference would be clearly marked and representations grounded in fixed properties¹⁷".

Figure socialement dérangeante enfin, au plan plus spécifiquement *érotique*: la sexualité agressive de la prostituée représente une menace pour la propriété bourgeoise. Castratrice, autonome, elle remet en question la Loi du Père, la famille, la descendance, le désir masculin. Le client mâle est en effet inscrit dans une *série* et, par là-même, remplaçable, substituable. L'ouverture sexuelle de la prostituée est un refus castrateur du désir masculin. "The more fully the prostitute satisfies male desire, the more fully she destroys the psychological dimension of that satisfaction, that is, insertion into the male plot of conquest and control¹⁸". Comme Bernheimer le remarque,

"She is somehow impenetrable even as she gives herself to be penetrated, opaque just when she should be most readable. She asserts her independance of the male plot at the very moment when the male thinks he is inscribing her body into it. This assertion, which stimulates narratively productive castration fears, becomes the object of complex strategies designed to put these fears to rest and achieve narrative closure¹⁹".

Cette figure dérangementante, élément d'instabilité, il importe donc de la contrôler, de la réprimer au moyen de stratégies littéraires formelles où se lit l'expression d'un code idéologique conservateur et répressif. Ces stratégies sont diverses, et nous n'en mentionnerons ici que quelques-unes, à titre d'exemple: il peut s'agir, d'une manière fort simple, d'une *perte du corps*, perte des signes érotiques et sociologiques qui exposent la menace constituée par la prostituée. Ce procédé de dé-érotisation et de dé-prolétarianisation apparaît sous la forme de la prostituée repentie qui, purifiée par l'amour, abandonne son activité illégale et se consume de remords; figure présente chez Hugo (*Marion de Lorme*), Sue (Fleur-de-Marie dans *Les mystères de Paris*), Balzac (Esther dans *Splendeurs et misères des courtisanes*), Dumas fils (Marguerite Gautier dans *La dame aux camélias*)... Il peut s'agir aussi, comme le fait Vautrin chez Balzac, d'utiliser la sexualité de la prostituée à des fins personnelles d'ambition sociale, de contrôle d'autrui, donc de s'appropriier les signes de désir et de les redistribuer selon son propre gré, comme valeurs d'échange sur la scène d'un marché de nature capitaliste. Ce mode de désactivation du potentiel subversif de la prostituée passe donc par une maîtrise sémiotique, une neutralisation du désordre par dépossession de ses propres signes, ré-appropriés... Ou encore il peut s'agir, de manière cette fois plus complexe, de rétablir une structure patriarcale dominante en renversant le pouvoir castrateur de la prostituée contre elle-même, comme le font Flaubert, Baudelaire, ou plus manifestement encore Barbey d'Aurevilly²⁰.

Quoi qu'il en soit, il est presque toujours question de ceci: "discipline of female deviance by patriarchal law, de-eroticization of the prostitute's threatening sexuality, control over her supposed mobility of character and propensity to foment social unrest²¹".

Figure récurrente, figure narrable, figure dérangeante..., mais aussi: *figure moderne*. Cette modernité est celle-là même du *signe*, elle est à la fois sémiotique et sociale, c'est-à-dire précisément et de manière concentrée ce que nous n'avons cessé d'étudier dans cette thèse. En effet, la prostitution est "a process of circulation and exchange²²", la prostituée, "a capital to be invested in the marketplace²³": fonctionnant au coeur même de la ville moderne, la prostituée évolue sur une scène qui est un réel *marché*. D'où sa réification (au sens sartrien) et son aliénation (au sens marxiste): la prostituée est dépossédée de son propre corps, vendu comme objet, ré-approprié par d'autres, utilisé dans des stratégies complexes de contrôle social d'autrui. En somme, de par sa réification et son inclusion dans un système d'échange, la prostituée rejoint le rang de l'objet, en ce qu'elle est un des nombreux *signes* produits et consommés par la machine sociale (la grande ville du dix-neuvième siècle) et, au niveau représentationnel, par la machine littéraire. Vautrin, par exemple, est la parfaite personnification de ce procédé, "ses méthodes et ses buts sont ceux du capitalisme²⁴": utiliser les corps prostitués d'Esther et de Lucien comme instruments d'enrichissement et de succès social. De même pour Flaubert, qui, dans la fin de l'*Education Sentimentale*, transforme la sexualité féminine (celle du bordel de *la Turque*) en *signe* de complicité masculine à consommer entre Frédéric et Deslauriers.

Dès lors, comme le remarque Bernheimer, "Since this mobility of representations in processes of exchange is fundamental to the modern urban world of media pluralism and commodity capitalism, coding prostitution in male terms can be considered a characteristically modern literary gesture²⁵". Il est ainsi justifié que, dans notre étude des

signes mis en oeuvre par le roman proustien, nous nous intéressons à ce dispositif particulier de la prostitution.

Car il s'agit bien de signes, au sens que nous venons de décrire de consommation capitaliste, mais aussi d'autres manières encore. La prostituée apparaît ainsi comme un signe de désir pro-stitué (placé en avant dans une position publique), elle doit exposer les signes --subtils ou explicites-- de la désirabilité ("The courtesan's performance was a matter of surface exhibition. She did not signify the sexual body so much as its production as elaborate spectacle²⁶".) Chez Proust, l'habillement des courtisanes (Odette ou Rachel, par exemple, mais aussi Morel du côté de Sodome), leurs appartements, leur langage relèvent de cette disposition en surface de signes culturels, ou, pour reprendre l'expression de Jean Baudrillard, de ce "faire-valoir en extériorité²⁷".

C'est donc une question de codage sémiotique, mais aussi une question de *lecture* qui prend place au sein d'un apprentissage des signes par le jeune narrateur tel que le décrit Gilles Deleuze. Comme par exemple dans ce passage où, le narrateur, se promenant avec Saint-Loup et la nouvelle maîtresse de ce dernier, en qui le jeune Marcel a reconnu une prostituée qu'il a déjà rencontrée dans une maison de passe et qui lui fut offerte pour vingt francs, aperçoit deux cocottes de bas étage et leur petit manège autour de Rachel:

"Je crois (...) que, précisément ce matin-là, et probablement pour la seule fois, Robert s'évada un instant hors de la femme que, tendresse après tendresse, il avait lentement composée, et aperçut tout d'un coup à quelque distance de lui une autre Rachel, un double d'elle, mais absolument différent et qui figurait une simple petite grue. Quittant le beau verger, nous allions prendre le train pour rentrer à Paris quand, à la gare, Rachel marchant à quelques pas de nous, fut reconnue et interpellée par de vulgaires "poules" comme elle était, et qui d'abord, la croyant seule, lui crièrent: "Tiens, Rachel, tu montes avec nous, Lucienne et Germaine sont dans le wagon et il y a justement encore de la place, viens, on ira ensemble au skating."

Elles s'apprêtaient à lui présenter deux "calicots", leurs amants, qui les accompagnaient, quand, devant l'air légèrement gêné de Rachel, elles levèrent curieusement les yeux un peu plus loin, nous aperçurent et s'excusant lui dire adieu en recevant d'elle un adieu aussi, un peu embarrassé mais amical. C'étaient deux pauvres petites poules, avec des collets en fausse loutre, ayant à peu près l'aspect qu'avait Rachel quand Saint-Loup l'avait rencontrée la première fois. Il ne les connaissait pas, ni leur nom, et voyant qu'elles avaient l'air très liées avec son amie, eut l'idée que celle-ci avait peut-être eu sa place, l'avait peut-être encore, dans une vie insoupçonnée de lui, fort différente de celle qu'il menait avec elle, une vie où on avait les femmes pour un louis alors qu'il donnait plus de cent mille francs par an à Rachel²⁸".

Tout est dans la subtilité du non-dit, de la lecture implicite des signes, de la part de tous les personnages mis en scène. Pour le narrateur et Saint-Loup, il s'agit d'effectuer un *classement* (social) des interlocutrices de Rachel au travers des signes que celles-ci disposent: signes linguistiques (prénoms populaires indiquant l'appartenance à une classe laborieuse: *Lucienne* et *Germaine*; emploi de mots anglais -- *skating*-- indices d'une mode linguistique chez les petits-bourgeois et les courtisanes comme Odette Swann, dont le vocabulaire regorge de ces expressions), signes vestimentaires (*collets en fausse loutre* , dénonçant *deux pauvres petites poules*), signes psychologiques (embarrasement, qu'il s'agit d'interpréter). Et, pour les deux prostituées, il s'agit de deviner rapidement que les deux individus qui marchent derrière Rachel l'accompagnent, qu'ils appartiennent à une caste sociale supérieure, que Rachel peut tirer avantage de leur situation et qu'il faut donc éviter de la compromettre... Tout est question de *compétence sémiotique* , de production, de lecture et d'effacement de signes.

A propos de cette scène, et avant d'y revenir dans la suite de ce chapitre, on voudrait encore mentionner deux choses. D'abord, on notera l'extrême valeur symbolique de ces scènes d'embarrasement social chez Proust, la valeur de démontage

critique offerte par ces gaffes, quiproquos, méprises, qui contiennent souvent en abyme une *clé de lecture*, une hypothèse d'analyse (l'on en reparlera à propos du petit train de Maineville ou de la scène de la Marquise des cabinets). Ensuite, il importe de noter que ces lignes sont précédées d'une réflexion du narrateur sur l'amour lui-même comme lecture de signes. Aimer quelqu'un, c'est *composer la femme* : la femme aimée est un signe que l'on s'approprie et auquel on fait signifier ce que l'on veut, à partir du moment où l'on choisit de l'aimer. Saint-Loup aime Rachel parce que son délire amoureux consiste à remplir l'enveloppe vide de Rachel d'une rêverie personnelle, à ignorer la vraie Rachel (qui lui apparaît ici pour la seule et unique fois, car les signes qu'elle offre sont alors trop prégnants pour que Robert les ignore) pour la transformer en un signe, l'aliéner en simple représentation. Il y a là le renversement d'un topos prostitutionnel balzacien qu'il faudra analyser plus loin...

Mais revenons à Balzac. Pourquoi avoir invoqué ici la référence balzacienne? Il nous a semblé que c'était là une manière simple et commode d'introduire notre étude sur la prostitution dans *A la recherche du temps perdu*. En effet, il importait dès l'entrée de situer cette sémiotique proustienne de l'amour vénal par rapport aux discours romantique et réaliste qu'elle ré-écrit (inter-textualité), prolonge (originalité) et pervertit (modernité).

La question de l'*inter-textualité* est capitale. Le texte de la *Recherche* partage un *inter-texte* ²⁹ avec toute une tradition littéraire de représentation de la prostitution, par ce processus implicite faisant qu'un texte reproduit et transforme incessamment d'autres textes et doit dès lors être "perçu en connexion avec l'ensemble des discours antérieurs³⁰". Il importe donc, préalablement à toute analyse, de se livrer à un court aperçu historique de la présence en littérature de la thématique prostitutionnelle avant Proust, c'est-à-dire principalement au dix-neuvième siècle. Bien sûr, il n'est pas de notre propos ici d'être *complet*, d'épuiser un sujet aussi vaste en quelques lignes. Il s'agira donc seulement, en restant focalisés sur Proust, de retracer quelques sillons référentiels,

de mentionner quelques grands thèmes ou *topoi* de la littérature pré-proustienne, avant d'examiner la différence du traitement de ces mêmes thèmes dans la *Recherche*. Pour une analyse plus détaillée de ces *topoi*, on renverra à l'ouvrage déjà mentionné de Charles Bernheimer, dont nous nous inspirons encore ici. En somme, il s'agit d'appliquer à Proust une démarche convoquée généralement pour examiner les productions de toute avant-garde:

“il convient (...) de juxtaposer non plus seulement les discours créatif et théorique de tel groupe, mais de juxtaposer l'ensemble de ceux-ci avec leur véritable inter-texte. Pratiquement, il faudra donc les comparer, ou les confronter: a) à l'ensemble de tous les textes lisibles dans une société au moment où une avant-garde fait son apparition, b) au(x) code(s) dont les deux ensembles comparés sont les messages. Cette démarche qui vise à apprécier l'écart, c'est, par excellence, celle du rhétoricien³¹”.

Un des clichés les plus fréquemment exploités depuis Rousseau jusque Balzac est le recours à ce que Bernheimer nomme un “pathos of unrewarded virtue”. C'est le thème bien connu de la prostituée au coeur d'or, renonçant à la dégradation de la sexualité vénale pour la purification de l'amour platonique. Le cliché, fonctionnant sur un mécanisme de *conversion* quasi religieuse, recouvre un ensemble de transformations, une métamorphose sociale à la fois simple quant à son fonctionnement et complexe quant à ses implications. D'abord, la prostituée abandonne la sérialisation de ses pratiques amoureuses pour l'unicité d'une passion pure et, par là-même, elle rentre dans le rang, elle désamorce la menace castratrice qu'elle faisait peser sur le personnel mâle du roman et, au-delà, sur tout un lectorat mâle. Ensuite, elle subit les processus mentionnés plus haut de dé-érotisation et de dé-prolétarianisation: dé-érotisation en ce que les signes de sa sexualité agressive sont effacés au profit des signes d'une virginité reconquise (cloîtrée, sexuellement inactive, son destin est fréquemment de devenir religieuse); dé-prolétarianisation en ce que, en cessant d'être, sa sexualité commerciale cesse également d'être associée avec la pourriture organique et le danger de contamination des classes laborieuses. Enfin, sa mort même achève sa rédemption ou plutôt l'impossibilité de

celle-ci: rendue esclave par “la conscience du pêché³²”, elle meurt de sa propre obsession de pureté impossible, persuadée de l'irréversibilité sa culpabilité sexuelle.

Ce destin-type, celui de Fleur-de-Marie dans *Les Mystères de Paris*, mais que l'on retrouve aussi chez Rousseau, Hugo, Dumas, Balzac et dans d'innombrables mélodrames au dix-neuvième siècle, ne va pas sans implications idéologiques. Par la présupposition évidente que la culpabilité sexuelle de la prostituée ne peut être effacée, par la soumission du personnage subversif à une autorité bourgeoise et mâle, par son intégration docile des valeurs portées sur elle, la prostituée réformée se soumet à la Loi du Père, à un code idéologique répressif qu'elle transgressait jadis allègrement. On peut le poser de cette manière: “In the Romantic tradition from Rousseau through Sue, the figure of the reformed prostitute is plotted to support a conservative patriarchal ideology³³”. Le *pathos* réside évidemment dans le processus de transformation lui-même et dans le conflit moral vécu par la prostituée, créant une tension narrative certaine. Ce *pathos*, on peut le noter dès ici, ne sera pas utilisé par Proust qui, on le verra, déconstruit dans sa peinture de la prostitution tout un cliché littéraire ainsi que les valeurs idéologiques qu'il véhicule. Proust retourne la Loi du Père contre elle-même en affirmant l'instabilité des catégories sociales et psychologiques. Pas de prostituée réformée dans la *Recherche*, mais des Odette, Rachel, Morel victorieux et rayonnants, dominants au sein des structures familiales qu'ils consentent à former. Odette est l'opposé même de la prostituée réformée, dominant Swann de ses calculs et active commercialement même après leur mariage. On en reparlera plus loin.

Bien sûr, Proust n'est pas le premier à subvertir ce modèle. Déjà Balzac propose, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, une modification idéologique du système d'actants d'une structure prostitutionnelle. Certes, Esther, dite *La Torpille*, est bien une figure comparable à Fleur-de-Marie. Sa sexualité déviante est rejetée pour un amour pur

et spirituel, et, dans le même mouvement, on assiste à cette entreprise quasi hagiographique de régénération de la prostituée (effacement des signes sexuels, purification du corps, abandon des milieux interlopes et malsains de Paris,...). Mais ce n'est pas à la Loi du Père qu'elle se soumet, mais à celle du capitalisme, incarné par Vautrin, figure elle-même déviante aux plans sexuel, criminel et religieux. Vautrin ne désamorce la Torpille que pour mieux la ré-employer à son propre compte, comme valeur d'échange:

"For Vautrin, Esther's heart of gold represents capital to be invested in the marketplace. It has no religious value, no redeeming social value, only the value it can be exchanged for: "profit and pride, pleasure and advancement". (Balzac) exposes the materialist underpinnings of bourgeois ideology, its function as a curtain to screen off the trafficking in commodities that is its economic basis³⁴".

Cette stratégie littéraire s'inscrit cependant dans l'idéologie conservatrice de Balzac, qui n'expose ces changements sociaux que pour les regretter, les dénoncer, en grand nostalgique d'une société de caste et partisan d'un retour à la monarchie. Ce dispositif balzacien est lui-même remis en cause par la figure proustienne du baron de Charlus. Charlus, en Vautrin fou, création démente (comme le montre Gilles Deleuze), loin de détourner les signes prostitués afin de promouvoir son classement social, déchoit de la scène mondaine, altère son propre classement en perdant sa maîtrise sémiotique, son contrôle des signes, sous l'impulsion de son désir irrépressible de prostitution. Et il s'agit également davantage pour Charlus de *consommer* les signes érotiques que de les redistribuer de manière ustensile... S'écrivant dans les marges de la *Comédie humaine*, la *Recherche* déploie une série de dispositifs dont l'originalité ne peut se lire que de manière référentielle. Nous nous occuperons de ce problème dans la suite de ce chapitre.

Contentons-nous de décrire ces deux thématiques (ou intertextes). Bien sûr, idéalement, outre Balzac et la tradition romantique, il faudrait aussi mentionner l'attitude dandy (Baudelaire, Barbey d'Aurevilly), les idées de Flaubert, et même la peinture de Degas ou de Manet, qui constituent le paysage artistique pré-proustien et influencent

constamment la *Recherche*. Nous tenterons d'indiquer la pertinence de ces références au cours de notre analyse, en particulier sous la forme de réflexions sur le flâneur Baudelairien et sur la toile *Olympia* de Manet...

Ce décor mis en place, on voudrait commencer ici notre analyse de la prostitution dans la *Recherche* par l'examen d'une scène peu connue, dont le comique quasi théâtral semble à nos yeux offrir une clé de lecture d'un aspect souvent ignoré de l'oeuvre de Proust.

* * *

3. Les arrêts du petit train de Maineville...

"Tant les saints ont recouru à la facilité du paradoxe qu'il est impossible de ne pas les citer dans les salons".

CIORAN (.), *Syllogismes de l'amertume*. Paris, Gallimard, 1952, p.115.

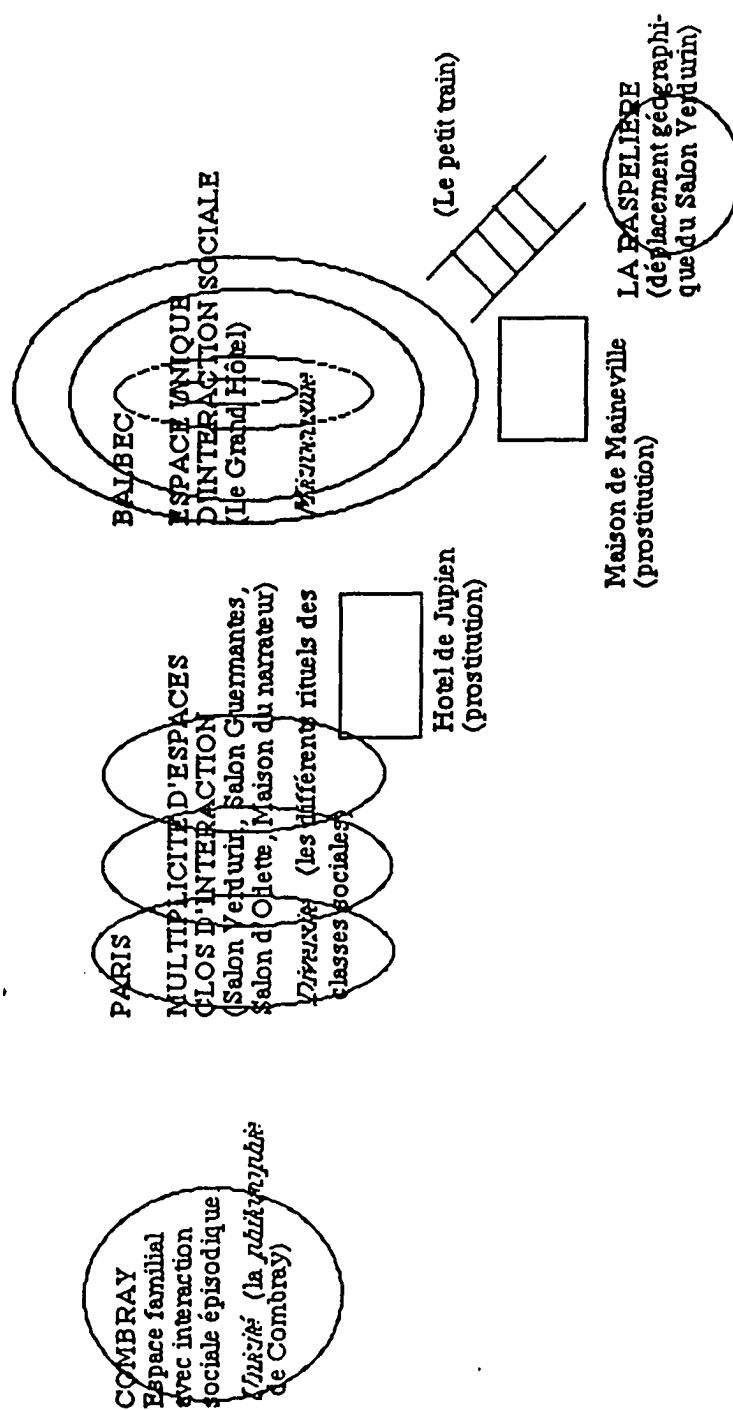
"Prostitution and theft are central rather than marginal to society".

BERNHEIMER (C.), *Figures of Ill Repute*, *op.cit.*, p.59.

Le deuxième séjour du narrateur à Balbec, décrit dans *Sodome et Gomorrhe (II)*, présente un ensemble de motifs sociologiques fort différents du premier séjour. Au cours de cette première visite en effet, le narrateur, encore jeune et naïf, se livrait surtout à un *apprentissage*, par erreurs de lecture, du classement subtil du foisonnant personnel romanesque déployé dans le grand-hôtel de Balbec, lieu par excellence de rituels sociaux. Comprendre (c'est-à-dire, principalement, *classer*) Mme de Villeparisis, Charlus, Saint-Loup, Mme de Stermaria, les jeunes filles en fleurs (Simonet avec un "n" ou deux?), le directeur du grand-hôtel, le lift,...occupe la majeure partie de son activité sémiotique, de

ses interprétations indécises. C'est le temps des questions: pourquoi ma grand-mère ne salue-t-elle pas Mme de Villeparisis; que me veut Charlus; que signifie l'attitude des dîneurs...? Ce milieu clos du grand-hôtel est donc le théâtre d'une mondanité en vacances, un *microcosme* sociologique offrant les spécimens choisis des variétés sociales les plus diverses dans un lieu fermé, offert à l'analyse. Il y a une indéniable *clôture* de l'espace social chez Proust, qui est à la fois une réalité historique (le salon mondain) et une *pratique* sociologique, une création qui n'est pas innocente, un dispositif signifiant: regrouper ainsi les mondains par salons permet l'interaction, dans un espace limité, des membres choisis du personnel proustien. Dans cet ensemble, Proust se livre aux combinaisons les plus diverses, à des "expériences de sociologie amusante", pour reprendre le terme de Swann. Comme l'éprouvette du chimiste, le salon proustien est une unité fictive d'analyse.

Le deuxième séjour à Balbec est donc intéressant en ceci qu'y sont multipliés les espaces clos d'interaction sociologique. Cette multiplication réside surtout dans l'apparition d'un lieu nouveau (*La Raspelière*), loué et habité par un groupe nouveau à Balbec (les Verdurin). Entre les deux espaces constitués par le Grand-Hôtel et la Raspelière, la jonction est effectuée par le *petit train de Balbec*. Structure géographique pittoresque, le petit train est également fascinant à maints égards. Il n'est d'abord pas innocent qu'il soit lui aussi un lieu fermé, un espace restreint d'interaction: c'est dans une unité spatiale --mais tout aussi bien sociologique-- *close* que voyagent Charlus, Brichot, Morel et les autres mondains. Il s'agit là d'un petit salon ambulant. Mais, dans cet espace mouvant, un vertige se fait sentir, comme si le mouvement même du train opérait un certain déséquilibre. Les scènes qui y prennent place, en effet, sont toutes marquées du sceau de la démence, l'absurde, l'excès, comme si, toujours en suspension entre deux lieux mais nulle part encore, les choses entraient dans une forme de folie. Prendre le train à l'époque de Proust est encore une aventure déstabilisante, un élément de déséquilibre,



tout comme utiliser le téléphone ou regarder les avions dans le ciel. Le déplacement spatial semble aller de pair avec un déplacement intellectuel. Le petit train prend ainsi parfois des allures carnavalesques: l'apparition du sculpteur polonais Ski, figure curieuse qui peint "tout ce qu'on voulait, sur des boutons de manchette ou le dessus des portes"³⁵; la frénésie étymologique de Brichot, presque aveugle, se lançant dans des explications sans fin; la présence de la princesse Sherbatoff, dame du plus haut monde qui est grosse et vulgaire; les délires verbaux de Cottard; les insolences incompréhensibles de Bloch; les ambiguïtés de Morel; ...Il semble que tous les personnages les plus fous de la *Recherche* se soit donnés rendez-vous dans ce train, aggravés encore par la maladie (Brichot), le désir (Charlus) ou l'ambition sociale (Morel, Bloch).

Mais surtout, deux épisodes liés à cette période de déplacement présentent cette forme de folie au coeur même de leur structure: la maison de plaisir de Maineville et le duel fictif de Charlus. Le petit train est l'occasion d'épisodes où vacillent les apparences et où se font jour, dans ce mouvement de vertige, des hypothèses inédites.

Nous reviendrons sur la folie de Charlus dans une autre partie de ce chapitre; attachons-nous ici à visiter cette maison de passe sur la côte normande. Il faut tout d'abord rappeler l'épisode en question. Maineville, petite station de chemin de fer qui précède Balbec-Plage, est déjà un lieu érotiquement connoté dans le roman. ("*Les seins bombés des falaises de Maineville*" ³⁶ sont déjà mentionnés lors de la scène érotique du baiser refusé par Albertine, et c'est à Maineville que le narrateur, pour stimuler l'intérêt d'Albertine, menace de lui substituer d'autres jeunes filles, dans un effet de *série* de nature prostitutionnelle.) Maineville est aussi le siège d'une "*éblouissante maison de plaisir, insolemment dressée là malgré les protestations des familles inutilement adressées au maire*"³⁷.

"Maineville avait acquis depuis quelque temps une importance considérable et une réputation particulière, parce qu'un directeur de nombreux casinos, marchand de bien-être, avait fait construire non loin de là, avec un

luxue de mauvais goût capable de rivaliser avec celui d'un palace, un établissement sur lequel nous reviendrons, et qui était à franc-parler la première maison publique pour gens chic qu'on eût l'idée de construire sur les côtes de France. C'était la seule. Chaque port a bien la sienne, mais bonne seulement pour les marins et pour les amateurs de pittoresque que cela amuse de voir, tout près de l'église immémoriale, la patronne presque aussi vieille, vénérable et moussue, se tenir devant sa porte mal famée en attendant le retour des bateaux de pêche³⁸.

Dans ce passage sont posées une équivalence ainsi qu'une opposition entre plusieurs lieux sociaux différents. Entre cette "maison publique" et un "palace" tout d'abord, c'est-à-dire entre un endroit de prostitution et le domaine le plus ostentatoire de l'aristocratie. Cette équivalence, riche d'implications sociologiques, Proust nous en livre à la fois le *motif* (au sens rhétorique) et la cause. L'uniformisation sociale se réalise sous le signe du *mauvais goût*, ou, si l'on préfère, du *kitsch*, "pacotille, anti-art, poncif, tape-à-l'oeil³⁹". Le kitsch, haï de Proust et de Flaubert, effectue cette fusion des catégories, cette perte d'identité, cette reduplication infinie de la bêtise et du mauvais goût. Il apparaît en effet à un moment historique capital, l'ascension de l'expansion industrielle de la petite-bourgeoisie, son "intégration à la notabilité bourgeoise⁴⁰". Dans la question du kitsch, c'est toute une mutation sociale qui est en jeu, précisément celle décrite par Proust dans la *Recherche*, qui représente un stade ultérieur à celle que Flaubert expose dans *Madame Bovary* par exemple: chez Proust, en effet, la contamination par le kitsch s'est répandue jusqu'au grand-monde, a atteint non seulement les étagères (bibelots manufacturés, meubles recouverts de peluche...) de l'aristocratie, mais aussi son comportement. Quoi de plus kitsch en effet que ce *stéréoscope* de Monsieur de Guermantes, appareil de sérialisation et de trivialisation de l'image artistique, élément d'ostentation à bon marché, banalisation industrielle de l'Art? Le kitsch opère ici une uniformisation plus large encore, regroupant les deux termes les plus opposés de la société: la maison de passe et le

palace aristocratique. Et cela n'est pas si étonnant lorsque l'on considère que la prostitution est elle-même *kitsch*, c'est-à-dire sérialisation, trivialisation, remplacement de la réalité par son signe (vendu, donc achetable), ostentation itérative... Elle est le produit de la même société bourgeoise, le résultat d'une même réification capitaliste. Proust lui-même l'indique, en dressant derrière le bordel la figure du *marchand de bien-être*, un *directeur de casinos*. Prostitution et kitsch sont l'objet d'un même acte capitaliste de transformation en *valeur*, à investir sur la scène d'un marché de biens et de signes.

Mais d'autres oppositions sont posées dans cet extrait. Le bordel est une *maison publique pour gens chic* et non une maison *mal famée, pour les marins*. La prostitution que Proust décrit n'est en effet pas celle de Balzac ou de Sue. Il s'agira toujours dans la *Recherche* d'une prostitution de luxe, un déploiement de lieux élégants, de colliers de chez Boucheron et de toilettes superbes. Proust ne s'occupe que rarement des milieux populaires, même s'il mentionne à plusieurs reprises des désirs de prostitution tournés vers les classes laborieuses, comme nous le verrons. La conscience sociale de Proust reste limitée à un milieu restreint, qui laisse de côté toute description du milieu ouvrier. *Mais c'est la même chose*, le même mécanisme sociologique et politique qu'il dénonce, à un autre niveau. Sa conclusion, loin d'être admirative des classes supérieures, est subversive, de pure désillusion. On a trop souvent représenté un Proust conservateur, apologiste de l'aristocratie; on l'a trop souvent confondu avec son personnage de Legrandin. Il est temps de renverser ce mythe: "Nous savons aujourd'hui qu'un clochard beckettien aurait fort bien pu remplacer le distingué Narrateur --mais comment les premiers lecteurs de Proust l'eussent-ils deviné⁴¹?" Proust s'est montré incomparablement plus subversif que Balzac qui endiguait ses propres audaces narratives par son conservatisme idéologique. Au contraire de Balzac, Proust ne regrette guère les mutations qu'il décrit. Sa nostalgie est *poétique*, et non *politique*. Là où Balzac nous

offrait un univers de cloisonnements et d'essences, Proust nous décrit un mécanisme de fuite du sens, un tourbillon de signes et de valeurs qu'il ne s'agit plus d'arrêter...

Troisième opposition, enfin, entre la maison de passe mal famée et *l'église immémoriale*, qui nous laisse supposer une hiérarchie de lieux, une topologie sociale pré-existant à toute analyse, dans l'inconscient collectif. A l'intérieur de ce système de valeurs, l'église et le bordel occupent deux pôles opposés. Il s'agira pour nous dans ce chapitre d'analyser une forme de *désordre* introduit par Proust dans cette topologie. On peut, en quelques mots, définir la mutation sociale à l'oeuvre chez Proust, comme le fait Bernadette Morand:

"Proust a voulu montrer, entre autres choses, comment sous l'influence de la guerre, des changements opérés dans la société, le côté de chez Swann s'était peu à peu uni à celui de Guermantes, c'est-à-dire la bourgeoisie intellectuelle, libérale, cultivée et dreyfusarde représentée par Swann s'était unie à l'aristocratie. Swann aurait, au premier abord, conquis, "colonisé" le côté de Guermantes, mais finalement, c'est plutôt le côté de Guermantes qui aurait absorbé Swann: Gilberte, veuve de Saint-Loup, se comporte plus comme une Saint-Loup que comme une Swann, du moins dans l'optique de Proust⁴²".

Mais c'est rester à un niveau fort superficiel encore de l'analyse. Un examen des scènes de prostitution de la *Recherche* révélera que le brassement des différences apparaît à la fois plus large et plus complexe. Dans sa correspondance, Proust décrit une dame de la plus haute société, "la hautaine comtesse Greffulhe", comme une "beauté parfaite et minuscule comme on n'en voit l'étrangeté que dans certains bordels⁴³". Ainsi que le remarque Anne Henry, "Comme son héros Jean Santeuil, (Proust) a vite découvert que visiter une dame titrée n'est pas plus attrayant que "d'aller chez sa tante Friedel". La lecture de Saint-Simon achèvera son scepticisme républicain: c'étaient donc bien les mêmes goujats qui cheminaient sous la carapace généalogique⁴⁴".

Ce qui suit se présente donc comme une analyse de la thématique des maisons closes dans le monument littéraire qu'est *A la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust. Il n'y sera toutefois pas question d'y céder à un type de commentaires que cette

thématique a suscité jusqu'ici, qu'il soit mythanathytique (à la manière de Joan Rosasco), psychologique ou encore relevant d'une psychologie sociale telle que la structure Pierre Bourdieu, ou, mieux, d'une sociologie de l'interaction, pour reprendre une expression qui rappelle Erving Goffman, étrangement proche de Proust, comme tentent de le montrer actuellement certains critiques⁴⁵. C'est une autre dimension sociale de cette thématique que nous nous proposons d'interroger. Notre hypothèse est la suivante: les scènes de maisons closes chez Proust sont hautement chargées de sens, leur tissage symbolique -- ou, mieux, sémiotique-- est très serré et engage, au travers d'un mécanisme d'inversion, toute une stratégie oppositionnelle en même temps qu'une modernité romanesque. On examinera donc ces scènes --et, en première place, un superbe quiproquo particulièrement éclairant et dans lequel nous ancrons nos hypothèses les plus séminales-- avec une attention accrue, et plus spécialement dans la perspective sociologique des relations entre discours dominant et discours oppositionnel.

Avant d'en venir à l'analyse proprement dite, il nous semble important, dès ce point, d'annoncer et de commenter brièvement les deux sphères sociales qui seront en jeu ici, et dont nous allons examiner la clôture, ou plutôt sa subversion. Il s'agit des salons mondains (bourgeois et aristocratiques) et de leur envers, les maisons closes.

Proust écrit et fréquente les salons. Le salon en soi s'est évanoui avec la première guerre mondiale. Il a des implications sociales: il suppose une classe oisive et riche, celle décrite par Thorstein Veblen dans son essai intitulé *Théorie de la Classe de Loisir*,⁴⁶ conçu pratiquement à la même époque où Proust rédigeait son roman, et pour décrire une société similaire. Le salon est donc un espace clos, ou un espace qui ne s'ouvre que selon un principe qui est en même temps la règle qui le gouverne: l'argent (Anne Henry fait remarquer que Proust dépense en 1912 soixante mille francs, alors que le salaire annuel d'un ouvrier est de cinq cents francs). Espace clos, donc, réservé à une classe oisive et qui fonctionne sur un paradigme assez simple, réductible à un ensemble de règles, de

nature *comportementale* (comment saluer une duchesse?), *vestimentaire* (c'est le système de la mode, tel que le définit Roland Barthes), *langagière* (le salon Verdurin diffère du salon Guermantes en ce que les langages pratiqués définissent, emblématisent et dénoncent deux classes différentes. Proust insiste énormément sur cette question sociolinguistique) et, plus largement, *symbolique*. Le salon est en effet le rassemblement, la conjonction en système d'un ensemble de signes, depuis le moindre geste jusqu'au moindre objet (l'entreprise de Gilles Deleuze, dans *Proust et les signes*, est d'ailleurs de se livrer à une étude du fonctionnement de ces signes). Ce système réclame un équilibre constant, d'où d'ailleurs des rééquilibrages incessants: la dissonance est inacceptable au sein du système dominant. L'exemple parfait d'un de ces rééquilibrages est celui du martyr et de l'exclusion de Saniette, dans le clan Verdurin. Saniette, maladivement timide, se montre incapable d'agir au sein d'un ensemble de règles qui régissent l'univers dans lequel il évolue. Sa maladresse et son exclusion sont symboliques, elles emblématisent l'impitoyable violence de la machine sociale de la classe dominante. Toute incapacité à pratiquer son discours, ses règles, ses modes; à décoder ses signes se sanctionne par le rejet et, au-delà, la *mort* (C'est la violence de la règle qui tue Saniette).

Le groupe social se soude donc autour d'un langage, qu'il soit de mots, ou, plus largement, de signes. A cet égard, Proust bien qu'influencé déjà lui-même par la sociologie de Tarde, (pour qui le principe d'imitation occupe le premier rang des mécanismes sociaux) anticipe sur les réflexions de Bourdieu (*La Distinction*) ou de Barthes (*Mythologies*), pour ne citer qu'eux et comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent.

Le salon est aussi une mode littéraire, représentée chez Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola... En écrivant le salon, Proust s'inscrit donc dans une tradition romanesque. Cette tradition, qui semble avoir toujours pratiqué l'ironie (au moins dès Balzac, comme en

témoignent les grotesques salons bourgeois provinciaux dans les *Illusions Perdues* ou *Les Paysans* ; lieux de médisance, de mesquinerie et de médiocrité) évolue cependant du côté d'une férocité exacerbée avec Flaubert. C'est donc à la suite de cette lignée littéraire que Proust se positionne, avec cependant une stratégie différente, qui dépasse l'ironie de ses prédécesseurs par l'intrusion d'un dispositif sémiotique que Zima a qualifié d'"ambivalence romanesque", et Barthes d' "inversion" (nous y reviendrons). Nous parlerons pour notre part de subversion du système par la dissonance, au moyen d'un incessant transfert de signes qui abolit toutes les catégories qui structurent, protègent et rassurent l'univers des classes dominantes.

A l'autre extrémité du spectre social, on trouve maisons closes. Etrange univers que celui-là. Son existence romanesque est, elle aussi, bien établie dans la littérature réaliste. On mentionnera à cet égard le Balzac de *Splendeur et Misère des Courtisanes*, le Zola de *Nana*, le Flaubert de *L'Education Sentimentale* (et son fameux épisode de l'équipée de Frédéric et de Deslauriers chez la "Turque") ou encore le Maupassant de la *Maison Tellier*.

De cet univers-là, on notera qu'il est aussi clos que l'autre. Il l'est spatialement, manifestement, et comme l'indique son nom. Il organise un ensemble de rapports louches au sein d'un espace réservé, qui lui est alloué par le discours dominant. La différence est circonscrite dans les limites que lui fournit la loi elle-même: le "mal" est encerclé, emmuré afin qu'il ne nuise pas au système, mais soit l'exutoire sans lequel ce dernier ne peut fonctionner. Cette compartimentation, rassurante, alloue au bruit une fonction à l'intérieur même du système. Qu'arrive-t-il si le bruit sort de ses gonds et se répand sur le système...?

Clos, cet univers l'est également symboliquement: le bordel est l'objet d'un ensemble de représentations plus ou moins culturellement acceptées. Chacun a une idée claire de ce qui s'y déroule, de même que ce lieu est le centre d'un réseau de connotations

particulièrement surdéterminées dans la conscience bourgeoise. On y décèle aisément les sèmes de danger, de saleté, de perversion, de crime, mais aussi de désir, de libertinage, de facilité, d'érotisme... Ce qui préside à l'imaginaire du bordel dans la mentalité des dominants est en fait une tautologie: "le bordel, c'est le bordel, l'ensemble des signes *borde*l ". Tautologie rassurante, certes, mais sur laquelle plane le souffle du danger: que se passe-t-il quand les traits définitoires de l'espace de prostitution se retrouvent ailleurs, dépassent le cadre de la clôture, et par là-même l'anihilent? C'est précisément à cette opération que se livre Proust, comme nous allons le voir.

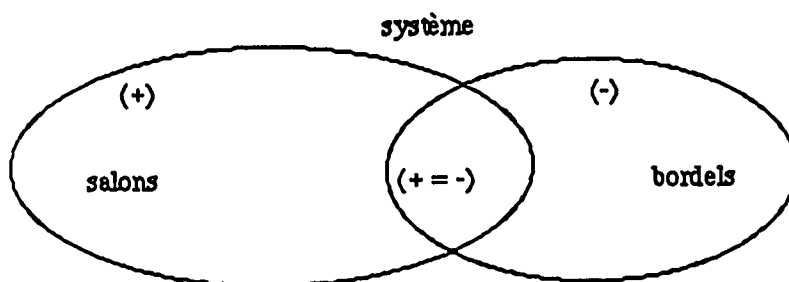
Enfin, le bordel est un espace clos sociologiquement, et ce à deux égards au moins, au plan "géographique" et au plan comportemental. Par "géographique", nous entendons une géographie sociale, une hiérarchie de lieux connotés plus ou moins positivement ou négativement. Il est certain que, selon ce système, la qualification positive la plus extrême est attribuée au salon mondain, perfection spéculaire d'une société qui s'y mire et s'y admire, sélection ultime des meilleurs spécimens de la classe de loisir. Par contre, le bordel se trouve à l'extrémité négative de ce classement: il est la conjonction de l'inavouable, du négatif et du dangereux. Ces deux univers, de par leur clôture et leur définition mêmes sont incompatibles: il est impensable que les basses classes de l'un (les prostituées) fréquentent l'autre, il est inimaginable que ces deux endroits puissent abriter les mêmes comportements, accepter les mêmes attitudes, développer les mêmes signes. Entre les deux il y a tout l'espace de la norme, de la loi, de l'interdit, du sens tel qu'il est produit et contrôlé par le discours dominant. Nous proposons d'illustrer ces positions respectives par le schéma suivant:

système

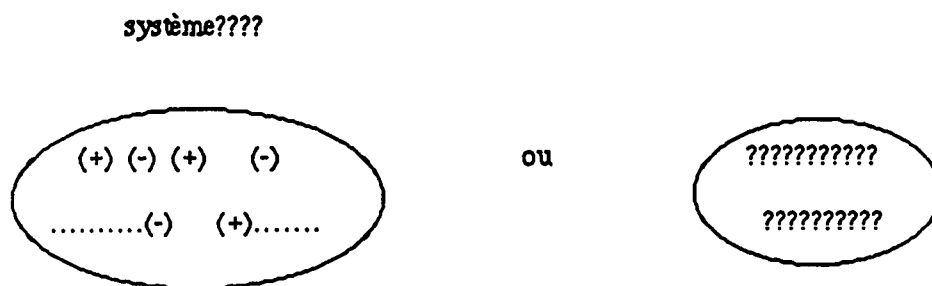


Quant au plan comportemental, il est aisé de concevoir que ce qui a lieu dans les bordels, la fonction même qui les définit, n'est pas censé avoir lieu dans un salon mondain: l'acte sexuel (pour lui-même, c'est-à-dire sans la caution morale de l'amour, de la reproduction, encore moins de la religion), la vénalité des rapports humains, le langage, les vêtements, les actions...

Notre analyse consistera à montrer que Proust fusionne les deux espaces, abolit les catégories, et ce dans le cadre d'une stratégie manifestement subversive et oppositionnelle, qui remet en cause les valeurs, les lieux et les symboles du discours dominant, bref tout ce qu'il est et tout ce qui l'affirme, le soutient. Cette analyse suivra deux phases, la première consistant à pointer un espace commun, un lieu de rencontre entre ces deux univers clos --soit le schéma suivant:



la seconde dévoilant une équivalence des deux espaces, c'est-à-dire l'abolition même de la notion de lieu social essentiel et non contingent:



On abordera donc le bordel comme une *clé de lecture* fonctionnant sur un mécanisme d'*inversion*. Ces deux derniers termes demandent quelques précisions. Le lexème "clé" renvoie à deux notions ambivalentes, dans un rapport de présupposition réciproque: d'une part la *clôture* (il est significatif que l'on parle de "maisons closes", au-delà des motifs historiques de cette appellation: le bordel propose une hétérotopie, mais circonscrite par le cadre rassurant de la loi et du désir) et d'autre part une *ouverture* (on parle de "clé d'un texte" à propos d'un endroit où sa lisibilité est accrue et dont la lecture, symbolique, abyme une constante de l'ensemble romanesque). Quant au terme d'"inversion", il apparaît tout aussi polysémique: il recouvre à la fois un *transfert de signes*, positifs et négatifs (le bordel est un lieu de projection, sociale, morale, sexuelle. Une forte connotation péjorative l'accompagne dans nombre de représentations culturelles. C'est également un lieu relatif: il se définit par rapport à une société qui lui octroie un espace limité) et l'*homosexualité masculine* qui, on le sait, est loin d'être absente des maisons de passe chez Proust.

Ce sont là des notions qui apparaissent primordiales et que nous allons tenter d'éclairer dans une étude de la thématique des maisons de prostitution sous un angle social. Il s'agira de montrer que les relations humaines que l'on attend de l'univers des bordels, et principalement la réification de l'individu --le terme de "femme-objet" est ici très approprié-- sont en fait celles que privilégie le "monde" des salons proustiens, et que le bordel appelle en conséquence une nouvelle approche qui l'aborderait comme une thématique sociale⁴⁷. Un quiproquo éminemment symbolique rapproche ces deux univers et fournit un point de départ aussi riche qu'amusant à une analyse de leur relation.

"La station suivante du petit tram, Maineville, me rappelle justement un incident relatif à Morel et à M. de Charlus. Avant d'en parler, je dois dire que l'arrêt à Maineville (quand on conduisait à Balbec un arrivant élégant qui, pour ne pas gêner, préférerait ne pas habiter la Raspellière) était l'occasion de scènes moins pénibles que celle que je vais raconter dans un instant. L'arrivant, ayant ses menus bagages dans le train, trouvait généralement le Grand-Hôtel un peu éloigné, mais comme il n'y avait avant Balbec que de petites plages aux villas inconfortables, était par goût de luxe et de bien-être, résigné au long trajet, quand au moment où le train stationnait à Maineville, il voyait brusquement se dresser le Palace dont il ne pouvait pas se douter que c'était une maison de prostitution. "Mais, n'allons pas plus loin, disait-il infailliblement à Mme Cottard, femme connue comme étant d'esprit pratique et de bon conseil. Voilà tout à fait ce qu'il me faut. A quoi bon continuer jusqu'à Balbec où ce ne sera certainement pas mieux? Rien qu'à l'aspect, je juge qu'il y a tout le confort; je pourrai parfaitement faire venir là Mme Verdurin, car je compte, en échange de ses politesses, donner quelques petites réunions en son honneur. Elle n'aura pas tant de chemin à faire que si j'habite Balbec. Cela me semble tout à fait bien pour elle, et pour votre femme, mon cher professeur. Il doit y avoir des salons, nous y ferons venir ces dames. Entre nous je ne comprends pas pourquoi au lieu de louer la Raspellière, Madame Verdurin n'est pas venue habiter ici. C'est beaucoup plus sain que de vieilles maisons comme la Raspellière, qui est forcément humide, sans être propre d'ailleurs, ils n'ont pas l'eau chaude, on ne peut se laver comme on veut. Maineville me paraît bien plus agréable. Mme Verdurin y eût joué parfaitement son rôle de patronne. En tout cas chacun ses goûts, moi je vais me fixer ici. Madame Cottard, ne voulez-vous pas descendre avec moi? en nous dépêchant, car le train ne va pas tarder à repartir. Vous me piloteriez dans cette maison qui sera la vôtre et que vous devez avoir fréquentée souvent. C'est tout à fait un cadre fait pour vous. "On avait toutes les peines du monde à faire taire et

surtout à empêcher de descendre, l'infortuné arrivant, lequel, avec l'obstination qui émane souvent des gaffes, insistait, prenait ses valises et ne voulait rien entendre jusqu'à ce qu'on lui eût assuré que Mme Verdurin ni Mme Cottard ne viendraient le voir là." En tous cas je vais y élire domicile. Mme Verdurin n'aura qu'à m'y écrire⁴⁸.

Ce passage de Sodome et Gomorrhe II, peu commenté et qui pourtant mériterait une canonisation à l'instar de la "madeleine", est une scène où le comique proustien unit deux thématiques: le salon mondain et les maisons closes, ainsi que les comportements des personnages qui fréquentent ces lieux. Le principe d'identité posé entre ces deux endroits et les comportements dont ils sont le siège est certes un quiproquo, donc à proprement parler une *erreur*. Cependant, cette erreur nous paraît fonctionner comme une grille de lecture d'un aspect du texte, comme une hypothèse d'analyse à retenir. En effet, toute erreur est relative: relative ici à des usages, des lieux. Le personnage qui commet ce quiproquo manque d'informations, et partant, enfreint la règle. Celle, de "bon sens", qui attribue une fonction différente aux deux espaces, un statut --ou un capital symbolique-- différent à ceux qui les fréquentent. Celle aussi, morale et bourgeoise, qui interdit de nommer cet endroit, ou même de l'évoquer incidemment: notons que pour détromper le fautif, on n'ose faire allusion à la vérité --tabou, on cherche des prétextes. L'interdit linguistique indique, dénonce une face cachée qui le fonde: en "gaffant", le voyageur en question pointe un endroit où la clôture tacite et rassurante du sens se fracture.

D'où une situation de conflit, que n'efface pas, même s'il en change la valeur, le comique proustien dans cette scène très molièresque: l'individu fautif est un iconoclaste, il ne respecte pas des valeurs, il *gène*. C'est probablement de cette manière et pour cette raison que, malgré ses ridicules, il démonte quelque chose, il désacralise un mythe (tout en voulant y participer, ce qui est d'autant plus fort. Il est admis dans ce monde, initié au rituel des salons. La critique vient de l'intérieur, de quelqu'un qui pratique ce code moral, souscrit à ce système de valeurs. D'où le comique: voulant séduire, impressionner--ce

qui est un comportement mondain--, il se montre ridicule. En voulant agir au sein des règles d'un univers, il les démonte, les démythifie en croyant les respecter. Ceci semble beaucoup plus subversif qu'une critique extérieure, prononcée par un individu d'une autre classe sociale par exemple, parce que, de par sa provenance, elle a la vraisemblance d'un aveu).

En étudiant le texte de près, on ne peut que constater son insistance, sa redondance dans l'expression du parallèle. Cette insistance n'est pas que l'attrait théâtral du quiproquo, elle le dépasse (Proust peut se montrer beaucoup plus subtil dans ses techniques comiques. Ces clins d'oeil répétitifs et lourds peuvent même finir par nuire à l'effet comique: le quiproquo se passerait heureusement de cette sursignification) et nous autorise à lire plus loin, à voir une clef du texte qui nous est offerte avec tous les signaux et les appels du pied d'un narrateur qui s'évertue à nous l'indiquer (*"je pourrai parfaitement faire venir là Mme Verdurin", "Cela me semble tout à fait bien pour elle, et pour votre femme mon cher professeur", "C'est tout à fait un cadre fait pour vous", etc...* Cette insistance a valeur de signal: selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, "on constate en effet que les adverbes du type: "bien sûr, vraiment, évidemment (...) etc" accompagnent très souvent une séquence ironique. C'est que ces modalisateurs sont tous des intensifs, et c'est à ce titre qu'ils signalent l'ironie⁴⁹". Notons surtout, avant d'y revenir, la phrase *"Mme Verdurin y eût joué parfaitement son rôle de patronne"* et aussi *"Il doit y avoir des salons"*). Tentons d'appliquer cette clef si généreusement offerte à un examen d'un aspect de la sociologie du texte.

Il est très remarquable qu'à de nombreuses reprises, Proust utilise un traitement parodique pour démonter des constantes sociales. Rappelons, par exemple, l'épisode de la marquise des cabinets, ou celui de la reine des îles à Balbec.

Enfant, le narrateur, se promenant avec Françoise aux Champ-Élysées, rencontre le personnage curieux de la “marquise des cabinets”, tenancière de toilettes publiques se comportant avec ses clients comme une “patronne” de salon mondain:

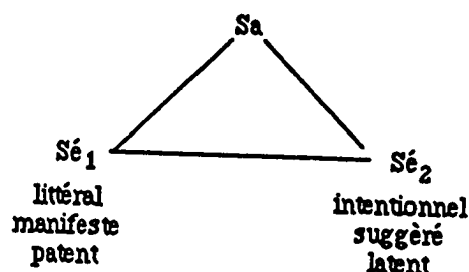
“Et puis, dit-elle, je choisis mes clients, je ne reçois pas tout le monde dans ce que j’appelle mes salons. Est-ce que ça n’a pas l’air d’un salon, avec mes fleurs? (...) A ce moment une femme mal vêtue entra précipitamment (...). Mais elle ne faisait pas partie du monde de la “marquise”, car celle-ci, avec une férocité de snob, lui dit sèchement: “Il n’y a rien de libre, madame”.⁵⁰

L’analogie que Proust dénonce entre ces deux lieux n’est pas *gratuite*, mais bien lourde d’implications: le salon mondain ne diffère guère de toilettes publiques, le snobisme d’une tenancière de pavillon est le même que celui d’une Madame Verdurin... De même, à Balbec, les bourgeois du grand-hôtel ont affaire à l’étrange personnage d’une reine d’Océanie:

“Ils affectaient une attitude de méprisante ironie à l’égard d’un Français qu’on appelait Majesté et qui s’était, en effet, proclamé lui-même roi d’un petit îlot de océanie peuplé par quelques sauvages. Il habitait l’hôtel avec sa jolte maîtresse, sur le passage de qui, quand elle allait se baigner, les gamins criaient: “Vive la reine!” parce qu’elle faisait pleuvoir sur eux des pièces de cinquante centimes. Le premier président et le bâtonnier ne voulaient même pas avoir l’air de la voir, et si quelqu’un de leurs amis la regardait, ils croyaient devoir le prévenir que c’était une petite ouvrière⁵¹”.

La valeur carnalesque de cette scène (les bons bourgeois eux-mêmes parlent de “*carnava*” quelques lignes plus loin) véhicule une acerbe caricature de la noblesse, sa contingence (le roi s’est proclamé *lui-même*) son ostentation (jeter de l’argent) et la remise en question de ses signes par une bourgeoisie aveugle, à la Verdurin, elle-même ridicule.

On reconnaît là le schéma de l’*ironie*, tel que le présente Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son essai intitulé *La connotation*⁵²: “Une séquence ironique se présente comme un signifiant unique auquel s’attachent, à l’encodage et au décodage en cas de communication réussie, deux niveaux sémantiques⁵³”:



a.1) La tenancière du petit pavillon est surnommée "la Marquise" et elle qualifie son établissement de "salon".

a.2) Le salon mondain fonctionne sur le paradigme de toilettes publiques. Leurs "patronnes" se ressemblent.

b.1) La caricature du snobisme aristocratique.

b.2) L'aristocratie est une caricature, ridicule.

Le signe ironique se présente donc comme un "opérateur d'inversion sémantique" (inversion complète dans le cas de l'antiphrase, plus complexe quand il s'agit du quiproquo ou de la caricature). Précisément, cette inversion elle-même présente une valeur subversive: "L'ironie attaque, agresse, dénonce, vise une "cible", et à ce titre fait partie de ce que Freud appelle l'esprit *tendancieux*⁵⁴. On peut rapprocher ceci des réflexions de Breton sur l'*humour noir*. L'humour, superbement présent dans ce quiproquo qui ouvre notre analyse, est bien, comme l'ont remarqué Freud et Breton, une stratégie qui permet de déstabiliser le discours magistral, de se servir du discours dominant contre lui-même, de faire vaciller les signes au sein des espaces de certitude bourgeoise. Cet ébranlement des catégories qui sont la base même de l'Autorité, cette remise en question de la clôture des espaces sociaux, voire de leur existence, apparaît clairement comme un moyen de subvertir l'"ordinaire", c'est-à-dire le légal et le *naturel*, d'en montrer la précarité et d'en dénoncer la contingence et la violence. Effectuant un

renversement sardonique de valeurs, l'humour s'offre à une lecture paradigmatique, symbolique, métaphorique, poétique⁵⁵...

Cette lecture symbolique doit bien sûr s'effectuer en *relation*. A l'intérieur du signe lui-même, il s'agira d'explorer la relation des deux signifiés, c'est-à-dire la portée *critique* du signe ironique. Mais, au-delà, c'est aussi une question d'inter-textualité. En effet, le bordel de Proust est original et comique dans la mesure même où il prend ses distances vis-à-vis de la représentation traditionnelle du bordel, vis-à-vis d'autres bordels *écrits*. En somme, l'énoncé de Proust n'est ironique que s'il reproduit et transforme un énoncé préalable. Comme le note Jean-Marie Klinkenberg,

“Si l'on pose l'hypothèse que les textes observables ne sont que les fragments d'un tissu beaucoup plus vaste, on peut étudier les relations nouées entre ce qui est immédiatement manifesté et ce qui ne l'est pas comme un jeu d'oppositions, de rappels et de parallélismes. Depuis les travaux de Mikhaïl Bakhtine, sur lesquels Julia Kristeva avait attiré l'attention, ce jeu est connu sous le nom d'*inter-textualité*, et est patent dans le cas du pastiche, de la citation, de la parodie et du cliché⁵⁶”.

Cette inter-textualité est double, à la fois *externe* (Proust ré-écrit la maison close de Sue, Maupassant,...) et *interne* (le bordel de Proust est une ré-écriture du salon proustien lui-même). L'on peut ainsi poser que, dans ce passage, le texte ré-écrit une de ses séquences...

Quoi qu'il en soit, la récurrence du mécanisme de traitement parodique de thèmes sociaux est telle que ce dernier, outre qu'il intrigue et pour cette raison même, finit par fonctionner comme *signal*. Il indique un endroit où la fusion des contraires, où le déplacement, où le contraste placent dans un rapport éclairant des termes d'univers différents, sinon incompatibles: des toilettes publiques comparables à des salons de la haute société; une reine en toc essaimant des signes futiles de richesse sur une plage normande, caricaturant les gestes et les codes d'une sémiotique bourgeoise du social,... La gaffe, l'ironie, l'embarras présentent une pertinence analytique, un mécanisme de démontage social.

Il nous semble que ce quiproquo est à ranger au nombre de ces cas. Comment, dès lors, utiliser les hypothèses qu'il propose?

Une première manière est de les considérer comme immédiatement valides et pertinentes, de prendre la plaisanterie pour ainsi dire *au premier degré*, sans distance ironique ou métaphorique. Ceci passe par une analyse du vocabulaire, et avec le postulat que toute équivalence du terme peut être lue comme une équivalence de sens (ni approximative, ni rhétorique, ni comique). Dans un second temps, il faudra analyser le rapport entre les deux signifiés du signe ironique. Revenons donc, dans cette perspective, à la *"patronne"* et à la phrase que nous nous proposons d'analyser. Quels rapports, à proprement parler, entre Mme Verdurin et une tenancière de bordel? En quoi l'analogie de termes (Mme Verdurin a bien pour surnom celui de *"patronne"*) se prolonge-t-elle en analogie de gestes, de comportements? D'abord, remarquons que dans *Un amour de Swann*, à sa première apparition donc, elle est qualifiée d'*"entremetteuse"* : elle décide ou non de favoriser les relations amoureuses entre les membres de son petit clan et des éléments extérieurs (*"Nous allons combiner ça"*⁵⁷). Elle s'arroge une main-mise sur les personnes de son clan jusqu'à faire et défaire les couples: comme une *"patronne"* de maison close, elle possède un droit de regard sur les fréquentations de ses "protégées", jusqu'à décider de leur avenir, organiser les combinaisons (elle lie puis brouille Marcel et Charlus, Elstir et sa femme, Swann et Odette, Odette et Forcheville, Brichot et sa compagne,...). La première visite de Swann chez les Verdurin en témoigne:

*"Odette était allée s'asseoir sur un canapé de tapisserie qui était près du piano: "Vous savez, j'ai ma petite place" dit-elle à Mme Verdurin. Celle-ci, voyant Swann sur une chaise, le fit lever: "Vous n'êtes pas bien là, allez donc vous mettre à côté d'Odette, n'est-ce pas, Odette, vous ferez bien une place à M. Swann?"*⁵⁸

Et, plus loin, l'épisode du dîner de Forcheville dans ce même clan Verdurin montre à l'évidence que la *"patronne"* distribue selon son gré le jeu des rapports entre ses invités⁵⁹.

Une nouvelle *réification* de Mme Verdurin se lit dans cette scène: c'est qu'ici dans sa volonté de se fermer au sens, de s'opposer à un autre groupe et d'échapper à la menace d'une altérité qu'elle proscriit, cette femme du monde rejoint l'inertie, l'impénétrabilité et le silence de l'objet. On remarquera qu'une nouvelle fois, cette réification se fonde sur le jeu social, les mécanismes des salons et des luttes de prestige.

"Mme Verdurin, pour que son silence n'eût pas l'air d'un consentement, mais du silence ignorant des choses inanimées, avait soudain dépouillé son visage de toute vie, de toute motilité; son front bombé n'était plus qu'une belle étude de ronde bosse où le nom de ces La Trémoille chez qui était toujours fourré Swann, n'avait pu pénétrer; son nez légèrement froncé laissait voir une échancrure qui semblait calquée sur la vie. On eût dit que sa bouche entrouverte allait parler. Ce n'était plus qu'une cire perdue, qu'un masque de plâtre, qu'une maquette pour un monument, qu'un buste pour le Palais de l'Industrie devant lequel le public s'arrêterait certainement pour admirer comment le sculpteur, en exprimant l'imprescriptible dignité des Verdurin opposée à celle des La Trémoille et des Laumes qu'ils valent certes ainsi que tous les ennuyeux de la terre, était arrivé à donner une majesté presque papale à la blancheur et à rigidité de la pierre⁶⁰".

Ce rôle de *"patronne"* dépasse la dimension amoureuse de ces rapports: elle exhibe les membres de son clan, les fait briller, les expose aux regards comme des marchandises, telle une tenancière fière de ses filles et vantant --vendant-- leurs mérites: *"nous avons eu "un" Brichot incomparable, d'une éloquence"*. De même, Odette exhibe Bergotte dans son salon (*"Il passait toute la journée, exhibé, chez Mme Swann"*), Mme de Guermantes *"(fait) ostentation de l'amitié de Palamède"*...

Le terme de *"salon"* est tout aussi équivoque: le salon est le lieu mondain par excellence, mais c'est également un lieu privilégié des maisons closes. L'analyse que ce

rapprochement suggère conduirait à analyser les endroits de concordance décelables entre ces deux espaces opposés: le salon mondain fonctionnant sur le paradigme du bordel. Cette hypothèse d'équivalence est affirmée avec insistance dans le quiproquo (*"nous y ferons venir ces dames"*, avec toute l'ambiguïté du démonstratif). Quelle en est la validité et à quelles conclusions aboutit-elle, appliquée à l'ensemble du roman, c'est-à-dire dépassant le comique, le ponctuel, l'accidentel pour le *symbolique* et la *valeur générale*?

Mme Verdurin *"entremetteuse"* certes. Mais plus encore les personnages du monde fréquentant alternativement celui-ci et les bordels, et s'y conduisant de la même façon. Dès son adolescence (et au même moment que son initiation au monde: la fréquentation du salon d'Odette Swann), le narrateur est conduit par Bloch dans une maison de passe⁶¹. Outre Bloch et le narrateur, on sait que Charlus, Saint-Loup (la croix de guerre perdue dans l'hôtel de Jupien), Swann, le prince de Guermantes, Odette, Albertine, Rachel, Morel, Mme d'Orgeville...fréquentent ces lieux. Analogies entre les deux endroits (l'un comme l'inverse de l'autre) du fait de la fréquentation alternée des mêmes personnages, certes, mais aussi analogies de comportements entre les deux espaces. Charlus, dans l'hôtel de Jupien, salue un jeune homme "comme il eût salué un prince à Versailles⁶²". En effet, la relation humaine est essentiellement vénale dans les maisons closes. Or, on retrouve cette vénalité dans le monde, en particulier dans toutes les relations amoureuses: Swann "entretient" Odette, le narrateur agit de même avec Albertine, Saint-Loup avec Rachel (comme l'illustre la fameuse affaire du collier),... Jean-François Revel rapproche les cadeaux (principalement les robes de Fortuny) faits par le narrateur à Albertine d'un chapitre de Veblen, intitulé "L'habillement, expression de la culture pécunière".

"Les talons hauts, la jupe, l'impraticable chapeau, le corset et en général l'absence de considération pour le confort de l'usagère (...) sont autant de preuves (...) que la femme est encore (...) économiquement dépendante de l'homme, que peut-être dans un sens

hautement idéalisé, elle est encore l'esclave de l'homme (...) Ce sont des servantes auxquelles (...) a été déléguée la tâche de rendre visible la capacité de leur maître de payer⁶³”.

Payer sa maîtresse est donc un geste comparable à celui de payer une prostituée. Un épisode en atteste de manière symbolique. Lorsque Albertine disparaît de son appartement parisien, le narrateur y fait monter une petite fille pauvre, comme pour la remplacer, et lui remet “*un billet de cinq cent francs*”⁶⁴. Effet de sérialisation qui indique bien cette dimension prostitutionnelle de la relation avec Albertine. Et, ce qui est excessivement rare chez Proust, la présence de la police se dessine derrière cet acte suspect, comme dans un roman de Balzac: le narrateur est convoqué chez le chef de la Sûreté, les parents de la petite fille ayant déposé une plainte “*en détournement de mineure*”⁶⁵. Mais, comme dans un roman de Balzac également, la figure policière est elle-même pervertie, à la *Vautrin*:

*“Mais dès qu'ils (les parents) furent partis, le chef de la Sûreté qui aimait les petites filles changea de ton et me réprimandant comme un compère: “Une autre fois, il faut être plus adroit. Dame, on ne fait pas des levages aussi brusquement que ça, ou ça rate. D'ailleurs vous trouverez partout des petites filles mieux que celle-là et pour bien moins cher. La somme était follement exagérée”*⁶⁶”.

La maîtrise de l’“être de fuite⁶⁷” qui constitue l'individu aimé passe par une supériorité sociale: il faut se l'attacher par un lien de dépendance. Swann et le narrateur se ruinent en partie, et ce pour tenter d'obtenir de façon permanente la soumission de leur maîtresse. Le désir masculin s'exerce majoritairement vers les femmes de classes inférieures (de petites ouvrières pour Swann, une blanchisseuse pour Brichot, des crémiers pour le narrateur, ou encore, pour Charlus, des valets de pied, des chasseurs, des chauffeurs, des commis,...). On peut ainsi promouvoir, par son argent ou son influence, le classement de la personne chère, et une nouvelle fois, ce n'est jamais gratuit: la vénalité est un

système mondain. L'exemple le plus significatif à cet égard est celui de l'ascension sociale de Morel, financée par Charlus négociant ses faveurs. Ces relations d'argent (comme domination, main-mise sur l'autre en société) n'épargnent pas les membres de la plus haute noblesse: Charlus et Mme de Villeparisis, sa tante, se querellent mesquinement pour une question d'argent relative à un mandat télégraphique de *"six francs soixante-quinze"*.

Une autre approche qui vise à éclairer ce rapport d'équivalence consiste à interroger la frontière qui sépare les deux espaces. Ce qui définit et isole l'espace de prostitution est la concentration, dans un univers restreint, de figures féminines disponibles par le seul acte du désir. Pas de relations humaines complexes: le choix présuppose sa réalisation. Il n'y a pas, donc, de rituel de séduction ni d'obstacle au désir; tout est ouvert, accessible, le regard est un langage suffisant.

Or, dans l'univers "normal" que décrit Proust, on est frappé par la susceptibilité qu'a tout lieu clos de se transformer en une manière de maison de prostitution par une égale disponibilité des êtres. Un théâtre (où évoluent des figures louches comme Rachel ou Léa), un établissement de douches à Balbec (où l'on "procure" à Albertine de jeunes blanchisseuses), un restaurant (où Rachel, par quelques ocellades, se promet à certains clients), une ambassade (véritable *"sodome diplomatique"*) ou même un ministère peuvent ainsi être le siège de comportements similaires à ceux des maisons de passe.

Bien sûr, cette vision des choses est celle, paranoïde, de l'individu jaloux qui projette en tous sens des interrogations malades (Swann, Saint-Loup, le narrateur...). Il reste que la suite du texte ne la dément pas, le sens n'étant jamais arrêté. Elle est un des possibles au même titre que tous les autres qui constituent un personnage, une scène, un discours. L'important est que son extraordinaire récurrence apparente tout lieu à l'univers des bordels, atténuant le cloisonnement de celui-ci.

Quant aux personnages, il semble particulièrement significatif que certaines mondaines, et parmi celles qui, au terme du roman, occupent une situation sociale enviable, soient d'anciennes cocottes (Odette) ou même, à un niveau inférieur, d'anciennes "poules" (Rachel). L'expression de "demi-monde" n'a plus cours ici: le "demi-monde" est le "monde". Ce nouvel élément de concordance s'étend à des personnages qui ne sont guère, thématiquement ou moralement proches, à priori du moins, de ce milieu de la prostitution. Ainsi, un autre personnage qui nous intéresse, sous cet angle, est celui de Gilberte. Gilberte est beaucoup moins "vénales" qu'Albertine. Les présents que le narrateur échange avec elle possèdent plus une valeur symbolique -- fétichiste-- que matérielle (livres, lettres, bille d'agate, portefeuille...). De plus, Gilberte, parce que moins surveillée, apparaît beaucoup moins *suspecte* que cette même Albertine: sa vie cachée, réelle certes, ne fourmille pas d'aventures multiples et inavouables (elle "se contente" de fréquenter un autre jeune homme en même temps que le narrateur, et celui-ci ignore souvent l'opinion qu'elle peut porter sur lui). Cependant, au début de leur amitié, le narrateur, pour lui offrir des cadeaux, vend une *potiche* héritée de sa tante Léonie:

"Du moment que tout était oublié, que j'étais réconcilié avec Gilberte, je ne voulais plus la voir qu'en amoureux. tous les jours, elle recevrait de moi les plus belles fleurs qui fussent. Et si Mme Swann, bien qu'elle n'eût pas le droit d'être une mère trop sévère ne me permettait pas des envois de fleurs quotidiens, je trouverais des cadeaux plus précieux et moins fréquents. Mes parents ne me donnaient pas assez d'argent pour acheter des choses chères. Je songai à une grande potiche de Vieux Chine qui me venait de ma tante Léonie (...)"⁶⁸.

Or, c'est précisément le même geste de cession d'un objet ayant appartenu à la tante Léonie (le célèbre canapé) que le narrateur réalise à l'égard de la tenancière d'une maison de passe, quelques jours plus tôt:

"désireux de témoigner mes bons sentiments à la femme qui la tenait et avait besoin de meubles, je lui en donnai quelques-uns -notamment un grand canapé-- que j'avais hérités de ma tante Léonie"⁶⁹.

A l'autre extrémité chronologique de leurs rapports, lorsqu'il rencontre à nouveau Gilberte, à la fin de *La Fugitive*, il comprend mal son nom (elle est devenue Melle de Forcheville, il comprend "d'Eparcheville"), et la prend pour *"une jeune fille d'excellente famille, et apparentée vaguement aux Guermantes, dont Robert m'avait parlé pour l'avoir rencontrée dans une maison de passe et avec laquelle il avait eu des relations"*⁷⁰. Cette méprise semble symbolique et montre ceci: le personnage de Gilberte, primordial à de nombreux titres et notamment dans la sociologie du roman⁷¹, se trouve thématiquement associé à ce monde emblématique des bordels, lui qui en apparaissait à priori le plus éloigné. Cette *annexion du contraire* participe d'un mécanisme d'*inversion* qu'il conviendra par la suite d'exposer de manière plus complète. Mais tant que nous en sommes aux personnages liés à ces endroits, il faudrait aussi mentionner, et c'est d'ailleurs la seule chose que fasse Proust, le personnage fantôme de la femme de chambre de la baronne Putbus, qui, comme un Godot de la *Recherche*, n'apparaît jamais qu'allusivement dans le texte⁷² Toujours annoncée, évoquée au fil de la narration, son unique fonction semble d'être un *signe* renvoyant sans cesse à l'autre monde, négatif du premier, des maisons closes. En effet, la seule information que nous ayons sur elle et qui est soigneusement fournie à chacune de ses apparitions est qu'elle se prostitue⁷³. Et, au plan onomastique, il n'est sans doute pas innocent que le nom de "Putbus" contienne le lexème "pute" ainsi que la terminaison latine "--bus" dans laquelle on pourrait reconnaître un sème de *distribution* (datif ou ablatif).

La case blanche du texte, le lieu où il se creuse, s'interroge et se replie, fait signe vers cet univers. Il le lie à son opposé et appelle à examiner leur relation.

Bernheimer remarque que déjà au 19^e siècle,

"It was a commonplace of the time to observe that a prostitute of the better class was practically indistinguishable from a proper lady of society. A lithograph published in *Le Charivari* in 1864 makes the point that *grandes dames* share the same dress, receive the same gentlemen, go out to the Bois at the same time in similarly equipped carriages, and

have the same quantity of false hair. A journalist writing in the *Gazette de France* in 1865 observed that “dress, jargon, pursuits, pleasures, cosmetics--everything brings together the *demi-monde* and the *monde-entier*; everything allows one to confuse things that should not even be aware of one another's existence⁷⁴”.

C'est donc une question de lecture: la prostituée s'habillant et se comportant comme une femme du monde, il devient difficile de distinguer ces deux extrêmes l'un de l'autre. C'est tout le problème de Swann vis-à-vis d'Odette. Dans un roman de Zola, *Au bonheur des dames*, on peut lire la scène symptomatique du personnel d'un grand magasin se livrant avec insuccès à cette activité d'interprétation, incapable de déterminer si une cliente élégante est une cocotte ou une dame de la haute société. Dans son déploiement de signes, la prostituée imite donc la femme du monde, mais l'influence n'est pas unilatérale: “These international stars of venality condensed in their extravagantly staged appearance the spectacle of commodity fetishism displayed on a grandiose scale in the *grands magasins*. And *honnêtes bourgeoises* were eager to copy the signs of the suitable, coded with systematic coherence on the bodies of the brilliant professionals of desire⁷⁵”.

Mais il s'agit encore là d'une question de surface, d'un échange de signes externes. Zola va plus loin dans *La Curée*, où tout semble être prostitution, où les dames de la haute société se vendent et vendent leurs amies dans leurs boudoirs, pendant que leurs maris s'affrontent sur la scène du capitalisme, vendant Paris au plus offrant. La nouveauté de Proust se situe à la fois dans la société qu'il décrit (non plus celle de 1870, mais celle de 1915) et dans la complexité du dispositif d'inversion qu'il propose.

Dégager cette analogie entre les deux univers, ce n'est pas encore montrer avec précision la similitude des mécanismes qu'ils mettent en oeuvre. Il nous a semblé plus clair de partir des scènes de l'univers des bordels qui apparaissent dans le roman. Quelles sont ces scènes et comment s'y comporte-t-on? Revenons sur celle, déjà mentionnée, de la première visite du narrateur, sous l'égide de Bloch, dans cette maison de passe: les signes de mondanité frappent dès l'abord. La “*patronne*” (même terme que celui du

quiproquo qui introduisait notre analyse) lui vante les mérites de ses filles, dont Rachel, *"avec une exaltation niaise et factice qu'elle espérait être communicative et qui finissait sur un rôle presque de jouissance: "Pensez donc mon petit, une Juive, il me semble que ça doit être affolant! Rahl!"* Quelle ressemblance de mimique, de comportement et de langage avec une Mme Verdurin! Elle souligne leur *"grande intelligence"* et leur *"instruction"*. Des *"habituées"* lui font de la tisane et tiennent avec lui *"une longue conversation"*⁷⁶.

Une autre scène très importante est justement celle du bordel de Maineville qui suit notre quiproquo initial. Charlus ayant appris que Morel avait un rendez-vous avec un inconnu (le Prince de Guermantes, en fait) à cet endroit, il charge Jupien de soudoyer la "patronne" (encore ce terme) pour les laisser assister à la scène et surprendre les coupables, ainsi qu'identifier son rival. La manoeuvre se révèle un échec, mais une nouvelle fois, tous les signes de la mondanité sont présents. On sert à Morel une orangeade (la boisson des Guermantes!), on place Charlus et Jupien dans un salon pour les faire patienter en leur délégrant des hôtessees successives, on boit du champagne. L'accueil, la réception, ses rites et ses objets sont similaires d'un endroit à l'autre.

Mais la scène de maison close la plus importante pour cerner les rapports entre les deux univers nous semble être celle de l'hôtel de Jupien, dans le *Temps retrouvé*⁷⁷. Le bordel ressemble au monde et inversement, mais sous quelle forme? Il nous est avis que l'image du miroir, de l'inversion (comment résister à évoquer la polysémie du terme, qui renvoie aussi à l'homosexualité de Charlus et aux pratiques ayant lieu dans l'hôtel de Jupien?) semble la plus parlante. La ressemblance se fait sur le mode de l'inversion. Le bordel projette le négatif (la vénalité) sur le monde et le monde projette le positif (l'affabilité, la réception) sur le bordel. Le bordel, c'est à la fois le monde et le monde à l'envers, débarrassé de son hypocrisie et qui affiche ses mécanismes. Ce qui est caché, tabou dans le monde (à tel point que le quiproquo provoque des réactions de gêne), et qui pourtant est à la base de son fonctionnement, est avoué, exposé dans les bordels. Jusqu'à

rendre, à tout prendre, ce dernier univers pour le plus sympathique, puisqu'il évacue l'hypocrisie des rapports. Comme le remarque Roland Barthes, "L'Inversion --comme *forme*-- envahit toute la structure de la *Recherche*⁷⁸".

"Dans le petit train de Balbec, une dame solitaire lit la *Revue des deux mondes*, elle est laide, vulgaire; le Narrateur la prend pour une tenancière de maison close, mais au voyage suivant, le petit clan ayant envahi le train, apprend au Narrateur que cette dame est la princesse Sherbatoff, femme de grande naissance, la perle du salon Verdurin. Ce dessin, qui conjoint dans un même objet deux états absolument antipathiques et renverse radicalement une apparence en son contraire, est fréquent dans la *Recherche du Temps perdu*⁷⁹".

Le renversement mobilise une figure principale: celle du *comble*. Ce sont les deux éléments les plus antinomiques, les sens les plus opposés, les inverses les plus incompatibles qui sont associés: "l'inversion se fait selon une figure exacte (...): quel est le comble pour une tenancière de bordel? --C'est d'être la dame de compagnie de la grande duchesse Eudoxie--ou vice versa⁸⁰". La question qui nous intéresse occupe un plan sociologique plus large encore: "quel est le comble du salon mondain? C'est de fonctionner comme une maison de prostitution". Inversion, et donc, plus encore, *transfert*.

On observe ainsi un curieux transfert des signes positifs et négatifs d'un univers à l'autre, que nous proposons de représenter comme suit:

| <u>MONDE</u> | <u>BORDELS</u> |
|------------------------------|--------------------------------|
| caché, tabou | franchise |
| signes de vénalité soulignés | signes de vénalité gommés |
| médiance sous la sympathie | générosité sous la marginalité |

L'univers des bordels, d'ordinaire connoté négativement, accueille les signes positifs qui devraient être ceux d'une *mondanité utopique* (celle des premières illusions du narrateur). Or, précisément, il apparaît particulièrement intéressant que le bordel soit un haut lieu, un endroit privilégié de l'utopie: il y a, selon Gilles Lapouge, une "utopie bordélienne".

"Le nom que la langue populaire donne au bordel n'est pas futile. On l'appelle "maison d'illusion". Sur son seuil, la réalité défaille, une autre réalité succède. On s'enfonce dans un univers de rêve, dans un monde parallèle, de l'autre côté du miroir --dont nous retrouvons la présence triomphante dans l'usage immodéré des glaces. Le bordel se dresse dans le "quartier réservé". Cela veut dire qu'on peut le repérer sur une carte de géographie: son heure est celle du clocher voisin, mais c'est dans un autre temps et un autre espace que ses pensionnaires disent leur office, célèbrent leurs rites (...). Comme la république de Platon, comme le monastère, le bordel est isolé du monde par une frontière à la fois symbolique et matérielle: une pancarte frappée des mots *off limits* annonce qu'on échange la loi commune pour une loi d'exception"⁸¹.

Le monde des bordels non seulement démonte le fonctionnement des salons mais encore, par une inversion significative, les supprime dans l'échelle des valeurs. Revenons sur ce transfert de signes. Nous avons déjà souligné la première opposition du tableau. Elle s'accompagne de deux phénomènes.

D'abord, si l'on insiste fréquemment sur la vénalité des rapports (même amoureux) dans le monde, on voit rarement les gens *payer* dans les bordels. La vénalité est là certes, mais elle qui d'ordinaire définit cet espace est gommée, effacée. L'on ne s'attarde pas sur ce qui va de soi, mais l'on souligne les mêmes signes là où leur présence est mise en évidence par le contraste. L'inversion est donc bien, comme nous le notions, un mécanisme de démontage social.

Enfin, le monde affiche une cordialité feinte, qui masque une médisance perpétuelle (Mme Verdurin "exécute" les absents) et des rapports de force, des luttes de position et de prestige. Ces commentaires perfides sont par exemple ceux qui suivent le départ des invités du salon Verdurin:

*"Tout le monde se retira fort tard (...)
"Qu'est-ce que c'est exactement que cette Mme
Verdurin, un demi-castor?" dit Forcheville au peintre à*

qui il proposa de revenir avec lui (...)
Quand tous les invités furent partis, Mme Verdurin dit à son mari:
"As-tu remarqué comme Swann a ri d'un rire niais quand nous avons parlé de Mme La Trémouille? (...)"
"Je te dirai que je l'ai trouvé extrêmement bête." Et M. Verdurin lui répondit:
"Il n'est pas franc, c'est un monsieur cauteleux, toujours entre le zist et le zest. Il veut ménager la chèvre et le chou."
(...) "On sent le bon petit camarade qui vous débînera en sortant." (...)
—Mais je te l'ai dit, répondit M. Verdurin, c'est le raté, le petit individu envieux de tout ce qui est un peu grand.⁸²

C'est le contraire dans les bordels. Dans ces milieux louches, interlopes, l'on s'attend à découvrir une agressivité, un danger. On les y trouve certes, mais ils sont aux bordels ce que la cordialité est au monde: une apparence, un simulacre. L'agressivité est feinte, fausse, elle cache une étonnante bonté de coeur: *"Meilleurs, plus sensibles qu'il (Jupien) ne le disait au baron, ils (les jeunes gens qui se prostituent) n'appartenaient pas à une race sauvage".* Ces jeunes gens reviennent du front (*"on ira jusqu'au bout"*). Ils ont des *"sentiments touchants"*: *"je vais envoyer ça (l'argent reçu, ici mentionné) à mes viaux et j'en garderai un peu pour mon frangin qui est sur le front"*. Quand le baron est parti, bien loin de médire à son sujet (au contraire de ce qui se passe dans le monde), ils le louent: *"Comme il est simple, jamais on ne dirait un baron⁸³."*

Similitude des mécanismes, inversion des signes. Le bordel aide à jeter une nouvelle lumière sur le monde. Laissons à Jupien le mot de la fin: *"Ici (dans son hôtel) (...) c'est grâce au vice que vit la vertu⁸⁴."*

La réification des individus que l'on attendait circonscrite à l'espace des maisons de passe et aux échanges qui y ont lieu se trouve étendue à la haute société: l'objet a fini par absorber --ou résorber-- l'humain...

* * *

4. Quelques pistes de Recherche

Pour conclure ce chapitre, après avoir posé dans les pages qui précèdent notre hypothèse principale, nous proposons d'explorer trois pistes de recherche latérales. Il s'agira simplement, en quelques paragraphes, de présenter brièvement quelques intuitions qui nous sont venues à la lecture de la *Recherche* et qui sont intimement liées à la thématique de la prostitution qui nous occupe dans ce chapitre. Il sera donc question, d'une certaine manière, d'approfondir notre examen de cette thématique en exposant l'extrême ramification de la référence prostitutionnelle dans le roman proustien. Ces trois intuitions sont les suivantes. En premier lieu, nous analyserons la clôture de l'espace érotique en relation avec les attitudes de "flâneur" et de voyeur du narrateur proustien. En second lieu, nous nous attacherons à montrer en quoi le personnage de Charlus réalise une inversion d'un topos prostitutionnel balzacien. Enfin, en troisième lieu, nous ferons retour sur ce portrait d'Odette déjà analysé dans notre chapitre 4, pour cette fois examiner sa parenté avec le célèbre tableau *Olympia* de Manet (c'est une autre forme d'intertextualité, ou, si l'on préfère, d'*interpicturalité*).

* * *

4a. Promenades autour de l'hôtel de Jupien: la narration prostitutionnelle de Proust

"Signes(...) en amour, sont incomparablements plus attractifs, efficaces et valables que paroles".

RABELAIS (F.), *Le tiers livre*, chap.19.

Le narrateur qui se promène dans les rues de Paris en 1914 et en 1916 a tout du *flâneur* baudelairien, tel que le décrit Walter Benjamin⁸⁵. Lorsqu'il admire en peintre l'impression d'Orient produite par le coucher de soleil sur la ville, ou la beauté wagnérienne des bombardements de nuits, lorsqu'il s'extasie sur les avions dans le ciel, ou encore lorsqu'il écoute Charlus comparer Paris à Pompéi, le narrateur fait preuve d'un détachement poétique, d'une *distance* dandy toute baudelairienne. La ville est l'objet d'un mouvement poétique d'association, d'identification. Mais l'analogie ne s'arrête par là: en écoutant les réflexions de Charlus ou de Saint-Loup sur la guerre, ou surtout en observant Charlus flagellé dans l'hôtel de Jupien, Marcel répond à une autre définition de la prostitution, qui l'apparente à Baudelaire. Il ne s'agit plus ici d'une activité sexuelle ou d'une production de signes corporels, mais bien de ce "mouvement d'empathie par lequel l'individu, présumablement mâle, se sépare d'avec son moi pour entrer dans l'Autre⁸⁶". La prostitution dès lors, dans ce sens, "n'implique pas la possession mais plutôt une espèce de capacité érotisée d'identifications multiples⁸⁷".

La narration proustienne correspond parfaitement à cette autre définition baudelairienne de la prostitution. Depuis son enfance à Combray, le narrateur n'a cessé de se livrer à ce *mouvement d'empathie*: observer Gilberte devant la maison de ses parents, Madame de Guermantes à Paris, les jeunes filles de la petite bande d'Albertine à Balbec...

Le plus intéressant sans doute est que les deux définitions de la prostitution (sexuelle et artistique) *convergent* dans le texte de Proust. C'est qu'en effet le flâneur est aussi un voyeur, quelqu'un dont la narration est faite de ces morceaux d'informations volés à l'intimité d'autrui. Et le voyeurisme du narrateur proustien est fréquemment un voyeurisme *érotique* (et c'est là que les deux activités prostitutionnelles se rejoignent: narrer autrui et narrer les pratiques érotiques d'autrui). C'est ce voyeurisme érotique que nous voulons rapidement étudier ici.

Le voyeurisme peut donc constituer le degré zéro de la narration, le germe de l'Art, son principe directeur. C'est aussi, chez Proust, une technique du roman, qui trouve sa place au sein de sa structure narrative complexe. Le *héros* proustien (le jeune Marcel) doit aussi pouvoir plus tard devenir le *narrateur*. Or, entre les deux, existe un espace qui ne peut être comblé. Le héros, vivant les faits à mesure qu'ils se produisent, ne peut avoir sur eux le recul et les informations que le narrateur possède, plusieurs années après. D'où les nombreuses erreurs de jugement du héros, mises en scène par un narrateur qui connaît, de par sa position, la suite des événements, la Vérité. Cependant, pour qu'il puisse se transformer en narrateur par la suite, le héros doit avoir accès à des informations qui devraient logiquement lui échapper: ce que pensent, disent, font les autres personnages du récit. En somme, sa position narrative est ambiguë: le héros doit en quelque sorte communiquer des informations au narrateur, il est son *espion* (par là, le voyeurisme serait inscrit au cœur même de la stratification narrative du roman, et l'on pourrait parler de narration prostitutionnelle de Proust).

Cette position ambiguë suffirait à elle seule à expliquer les nombreux actes de voyeurisme du roman: le narrateur épiant Mlle de Vinteuil et son amie, Charlus et Jupien, Charlus et quelques prostitués,... Mais le mécanisme semble plus complexe que cela.

D'abord, il faut remarquer que le voyeurisme envahit la structure de la *Recherche*, à de multiples niveaux. En effet, toute l'activité du narrateur dans les salons qu'il visite

s'apparente à celle d'un voyeur (écouter, s'apparenter, rapporter des dialogues, gestes, scènes qui ne sont pas destinées à celui qui les regarde). On peut le poser en ces termes: narrer le social, c'est déjà de la prostitution en ceci que le geste s'effectue au travers du même regard: celui du voyeur. Le regard prostitué (celui du flâneur, du voyeur) suggère donc une parenté entre ses deux objets: la scène mondaine et la scène érotique.

Précisément, ces deux types de scènes présentent chez Proust une structure comparable, qui est celle de la *clôture*. Pour s'en convaincre, étudions quelques-uns des épisodes d'érotisme et de voyeurisme qu'offre la *Recherche*.

La rencontre avec la "dame en rose", par exemple. Enfant, le narrateur rend visite à son oncle Adolphe, vieux célibataire un peu libertin. Là, dans le cabinet de l'oncle Adolphe, il rencontre une jeune et charmante dame, habillée de rose, dont il baise la main en sortant:

"J'avais peine à croire que ce fût une cocotte et surtout je n'aurais pas cru que ce fût une cocotte chic si je n'avais pas vu la voiture à deux chevaux, la robe rose, le collier de perles, si je n'avais pas su que mon oncle n'en connaissait que de la plus haute volée⁸⁸".

L'épisode est capital. On notera d'abord l'apprentissage sémiotique du narrateur. La question qui l'occupe peut se formuler en ces mots: est-ce une cocotte ou une dame du monde? (Il peut s'agir, hésite-t-il, d'une de ces "comtesses au nom ronflant", ou d'une "jolie veuve", ou d'une "actrice". La dame en rose "ne diffère pas des autres jolies femmes que j'avais vues quelquefois dans ma famille notamment la fille d'un de nos cousins chez lequel j'allais tous les ans le premier janvier", c'est une "personne qui avait l'air si simple et comme il faut⁸⁹".) Cette hésitation est symbolique d'une étroite parenté entre la femme du monde et la cocotte. Et cette dame se révélera être les deux à la fois puisqu'on apprendra par la suite qu'elle n'est autre qu'Odette de Crécy (révélation sur laquelle il nous faudra revenir). On remarquera également qu'en fréquentant une cocotte, l'oncle de Marcel établit un lien entre le monde de Combray (seul espace apparemment

virginal de la *Recherche*) et le monde de la prostitution. Il indique là "un trait d'union entre sa famille et ce genre de relations⁹⁰", qui étend jusqu'à la famille du narrateur la contamination de l'instabilité sociale et morale qui accompagne la prostitution.

L'épisode a également lieu en *vase clos*, en espace fermé (le *cabinet* de l'oncle Adolphe), dans lequel le narrateur doit se *forcer* un passage:

*"Le valet de chambre vint ouvrir, et en me voyant parut embarrassé, me dit que mon oncle était très occupé, ne pourrait sans doute pas me recevoir (...). J'entendis mon oncle grommeler, se fâcher, finalement le valet de chambre me fit entre"*⁹¹.

Ce lieu clos de l'action est aussi un lieu clos de l'interprétation. Fermer l'espace est ainsi une manière proustienne d'isoler l'acte de lecture des signes dans un contexte clos. On a déjà remarqué à plusieurs reprises que le salon proustien était tout aussi bien une réalité historique qu'une *unité fictive d'analyse*, une éprouvette de chimiste. Cette métaphore de l'éprouvette n'est pas innocente: la clôture des espaces sociaux et érotiques offre ce mécanisme de *contenant* d'éléments disposés pour l'analyse. Comme le remarque Paul De Man, l'acte initial de lecture du narrateur (le petit *cabinet*) s'effectue en vase clos⁹². On ajoutera au commentaire de De Man que cet acte d'interprétation est intimement lié à une expérience érotique (c'est dans ce cabinet sentant l'iris que le narrateur s'éveille à sa propre sensualité).

Mais surtout, il faut remarquer que cette scène de la dame en rose est *impossible* et, par là-même, d'autant plus signifiante. Impossible, disons-nous, parce qu'elle contredit la chronologie interne du récit: celui-ci nous apprend en effet plus loin que cette dame était Odette:

*"Je pensais à Mme Swann, et je me disais avec étonnement, tant elles étaient séparées et différentes dans mon souvenir, que j'aurais désormais à l'identifier avec la "dame en rose"*⁹³.

L'impossibilité de cette scène apparaît dès lors manifeste: Odette jeune cocotte n'a pu rencontrer le jeune Marcel chez son oncle, puisqu'à cette époque elle était déjà mariée à Swann, et d'un âge plus avancé (Marcel et la fille d'Odette, Gilberte, ont le même âge, ce qui rend impossible la rencontre du narrateur avec Odette jeune cocotte.). Pourquoi cependant Proust commet-il cette "erreur"? Il la commet, à notre avis, en faisant retour sur cette scène pour en souligner l'importance. C'est un péché, dira-t-on, d'insistance, mal contrôlée. Au lieu d'enfouir cette scène dans le passé du roman, il fait en sorte que Marcel le narrateur apprenne que son oncle a eu des relations avec Odette, ce qui réactive les significations de la scène (instabilité sociale, contamination de l'espace familial, indécidabilité du classement, clôture de l'épisode érotique,...).

Cette structure narrative est fondamentale. En effet, ce faisant, Proust projette rétrospectivement l'histoire de l'idée prostitutionnelle à travers la totalité de son texte, jusqu'à un point qui précède le récit lui-même, la naissance du narrateur. Ainsi, aux deux extrémités du récit, s'étend l'idée de prostitution, puisque la fin de la Recherche se caractérise par une forte densité d'épisodes prostitutionnels (la maison de Jupien, le "bal de têtes",...).

La dame en rose
(épisode auquel le narrateur ne
peut logiquement assister puisque
se situant avant sa naissance même)

HISTOIRE
(commence à Combray)

Fin de l'histoire
(multiplication d'épisodes
prostitutionnels)

En situant ainsi cet épisode impossible *avant* l'espace temporel couvert par le récit, le narrateur se trouve donc dans l'obligation de commettre une inconséquence chronologique s'il veut que son héros assiste à la scène. Cette inconséquence même est lourde de significations: Proust néglige là la logique temporelle de son récit pour l'encadrer à chacune de ses extrémités d'un épisode de nature prostitutionnelle. Avant toute *Recherche*, au delà du temps perdu, il y a la prostitution.

Cette manière de souligner cet épisode est symbolique. Il y a, dans les scènes érotiques de la *Recherche*, cette même inarticulation de thèmes sociaux et prostitutionnels, examinés sous le même regard prostitué du voyeur.

Des trois scènes de voyeurisme les plus célèbres du roman (la scène saphique entre Mlle Vinteuil et son amie; la rencontre du bourdon et de la fleur: Charlus et Jupien; le bordel de Paris pendant la guerre), c'est celle de l'hôtel de Jupien qui nous permet de mieux définir la *position* du narrateur proustien face à la prostitution. Le narrateur, dans chacun de ces épisodes, se tient à l'extérieur du cadre même de la scène: à Montjouvain, c'est par une fenêtre qu'il aperçoit Mlle Vinteuil; à Paris, c'est de l'autre côté d'un mur qu'il écoute Charlus et Jupien; enfin, dans l'hôtel de Jupien, c'est par un oeil de boeuf qu'il regarde Charlus flagellé. Cette situation décrit idéalement la posture du voyeur proustien: en dehors de la scène, de l'autre côté de sa clôture, le narrateur observe par une faible ouverture la scène qu'il n'est pas censé voir:

*"On entendit des pas lents dans l'escalier. Par une indiscretion qui était dans sa nature, Jupien ne put se retenir de me dire que c'était le baron qui descendait, qu'il ne fallait à aucun prix qu'il me vît, mais que si je voulais entrer dans la chambre contiguë au vestibule où étaient les jeunes gens, il allait ouvrir le vasistas, truc qu'il avait inventé pour que le baron pût voir et entendre sans être vu, et qu'il allait, me disait-il, retourner en ma faveur contre lui"*⁹⁴.

Ce "truc", qui permet de "voir sans être vu", est aussi la plongée du regard par lequel la narration proustienne effectue la convergence de l'empathie baudelairienne (forme de prostitution) et des thématiques érotiques et sociales, de nature intrinsèquement prostitutionnelle comme nous l'avons montré. C'est ce qui constitue donc, à nos yeux, la dimension prostitutionnelle de la narration proustienne elle-même.

* * *

4b. Charlus et Vautrin: l'inversion d'un topos

Dans le petit train de Maineville, Charlus lit Balzac. Dans ce train est mise en question sa "virilité": Cottard et quelques autres membres du clan Verdurin insistent pour partager le compartiment du baron, mais de manière bien hypocrite puisqu'ils sont à ce point tous avertis de l'homosexualité du personnage (sauf la naïve Mme Cottard):

"Vous comprenez, si j'étais seul, garçon,...mais à cause de ma femme, je me demande si je peux le laisser voyager avec nous après ce que vous m'avez dit, chuchota le docteur.

—Qu'est ce que tu dis? demanda Mme Cottard. --Rien, cela ne te regarde pas, ce n'est pas pour les femmes", répondit en clignant de l'oeil le docteur, avec une majestueuse satisfaction de lui-même qui tenait le milieu entre l'air pince-sans-rire qu'il gardait devant ses élèves et ses malades et l'inquiétude qui accompagnait jadis ses traits d'esprit chez les Verdurin, et il continua à parler tout bas. Mme Cottard ne distingua que les mots "de la confrérie" et "tapette", et comme dans le langage du docteur le premier désignait la race juive et le second les langues bien pendues, Mme Cottard conclut que M. de Charlus devait être un israélite bavard⁹⁵.

La vulgarité comique de Cottard et la méprise grotesque de sa femme s'exercent sur l'inversion sexuelle de Charlus, désormais quasi publique. Il est important de constater qu'à cet instant précis où son homosexualité convoque l'attention du petit groupe de mondains, Charlus s'affirme comme lecteur de Balzac:

"Moi, je regardais pendant ce temps-là le volume de Balzac du baron. Ce n'était pas un exemplaire broché, acheté au hasard comme le volume de Bergotte qu'il m'avait prêté la première année. C'était un livre de sa bibliothèque personnelle et comme tel portant la devise "Je suis au baron de Charlus"⁹⁶.

Cette personnalisation fétichiste du livre est symbolique: l'oeuvre de Balzac "est au baron de Charlus", il en représente une continuation littéraire. Le personnage de Charlus est, comme on l'a souvent noté, une création référentielle, se déployant dans le sillage d'un

autre monstre romanesque, le Vautrin de Balzac. Précisément, ce que Charlus préfère dans Balzac pointe le mécanisme référentiel:

"Comme après avoir regardé la belle reliure de son Balzac, je lui demandais ce qu'il préférait dans La Comédie humaine, il me répondit, dirigeant sa pensée vers une idée fixe: "Tout l'un ou tout l'autre, les petites miniatures comme Le Curé de Tours et La femme abandonnée, ou les grandes fresques comme la série des Illusions perdues. Comment! vous ne connaissez pas les Illusions perdues? C'est si beau, le moment où Carlos Herrera demande le nom du château devant lequel passe sa calèche: c'est Rastignac, la demeure du jeune homme qu'il a aimé autrefois (...). Et la mort de Lucien! je ne me rappelle plus quel homme de goût avait eu cette réponse, à qui lui demandait quel événement l'avait le plus affligé dans sa vie: "La mort de Lucien de Rubenpré dans Splendeurs et Misères."⁹⁷.

En parlant de Vautrin et de Lucien, Charlus parle de lui-même, de son propre désir à l'endroit de Morel:

"Au mot tiré du grec dont M. de Charlus, parlant de Balzac, avait fait suivre l'allusion à la Tristesse d'Olympio dans Splendeurs et misères, Ski, Brichot et Cottard s'étaient regardés avec un sourire peut-être moins ironique qu'empreint de la satisfaction qu'auraient des dîneurs qui réussiraient à faire parler Dreyfus de sa propre affaire, ou l'impératrice de son règne"⁹⁸.

Charlus, dans la suite de sa conversation avec Brichot, s'identifie même à la princesse de Cardignan, à un personnage féminin. Toute la conversation qui conduit le petit groupe jusqu'à la Raspelière est traversée d'une référence constante à Balzac (mentionné plus de vingt fois⁹⁹).

Il semble donc intéressant d'explorer cette référence à Vautrin dans le cadre de ce chapitre sur la prostitution. Qu'a donc Charlus en commun avec Vautrin?

Une première réponse, de surface, serait de constater l'évidence: les deux personnages sont homosexuels, et Proust convoque une allusion intertextuelle dans la construction de son inverti le plus important. Mais, au plan prostitutionnel, la parenté des deux créations semble plus complexe. Charlus et Vautrin sont tous deux *agents de*

prostitution : ils transforment leurs proies en prostitués, redistribuent leur signes selon leur propre gré. Cette maîtrise sémiotique d'autrui que partagent les deux personnages est cependant limitée dans le cas de Charlus. Il semble que Charlus, par la faillite de son entreprise prostitutionnelle, soit un double inversé de Vautrin (lui même double inversé de, par exemple, Rodolphe dans *Les Mystères de Paris*). Par le personnage de Charlus, Proust effectue le renversement d'un topos prostitutionnel balzacien. Il faut analyser ici cette figure.

D'abord, la maîtrise sémiotique de Charlus a des ratés. Cette capacité de codage sémiotique que Vautrin offre de ses propres signes (déguisements, incognito,...) et cette manipulation qu'il réalise des signes d'autrui (La Torpille, Lucien, Rastignac), transformés en valeurs marchandes qu'il redistribue sur le marché des signes et des biens afin d'assurer sa propre promotion, tout cela n'est guère maîtrisé par Charlus. Charlus laisse entrevoir son homosexualité (la scène du mouchoir de couleur, qui atteste sa faillite sémiotique), et ne parvient jamais à contrôler Morel, Bloch ou même le narrateur... Bien plus, la maîtrise sémiotique de Vautrin ne correspond chez Charlus qu'à une réelle *folie sémiotique*. Incapable de contrôler ses impulsions, Charlus ne cesse de se dénoncer comme homosexuel. Incapable de patience et de continuité dans ses plans, il ne parvient à contrôler personne.

Bien plus, Charlus *déchoit* de la scène mondaine en raison de son incapacité à maîtriser les signes de son inversion sexuelle, alors que Vautrin ne cesse d'améliorer son classement, de la position de criminel à celle de chef de la police. Ce *déclassement* de Charlus met en lumière une différence essentielle dans l'attitude des deux personnages, qui est une conséquence de leur positions sociales respectives. Charlus, au sommet de l'échelle sociale, utilise la prostitution à de fins de simple consommation, alors que Vautrin, criminel, l'utilise par ambition sociale.

Mais le mécanisme d'inversion le plus important reste celui-ci: par la prostitution, Vautrin effectue une aliénation de l'autre, là où Charlus ne parvient à réaliser qu'une aliénation de soi. En se faisant flageller par de jeunes hommes dans la maison de Jupien, Charlus ne réussit pas à transformer ceux qu'il paye en signes acceptables par son désir. Ces prostitués renversent le mécanisme d'aliénation sur Charlus:

"Je ne voulais pas parler devant ce petit, qui est très gentil et fait de son mieux. Mais je ne le trouve pas assez brutal. Sa figure me plaît, mais il m'appelle crapule. Comme si c'était une leçon apprise. --Oh! non, personne ne lui a rien dit", répondit Jupien sans s'apercevoir de l'invraisemblance de cette assertion¹⁰⁰".

La facticité prostitutionnelle, les signes eux-mêmes se retournent contre Charlus, qui ne trouve pas assez brutaux les jeunes gens recrutés par Jupien. Leurs "principes vertueux", leur générosité de coeur affleurent sous le masque qu'ils revêtent et dénoncent l'illusion sémiotique, la duplicité de la représentation. Cette distance qui s'introduit entre les signes et leurs producteurs fait de Charlus le dupe ou la victime du spectacle qu'il organise. Dans cette scène de flagellation, c'est Charlus qui s'aliène en se forçant à croire en la sincérité d'un spectacle de pure facticité mis en scène pour lui. Les jeunes gens restent eux-mêmes, ils résistent à leur aliénation (c'est en cela qu'ils gaffent: ils avouent à Charlus qu'ils ont de bons principes, sont de bons fils, de bons soldats):

"Moi, toucher à mon semblable? A un Boche, oui, parce que c'est la guerre (N.B. : Charlus est germanophile!), mais à une femme, et à une vieille femme encore!" Cette déclaration de principes vertueux fit l'effet d'une douche d'eau froide sur le baron qui s'éloigna sèchement de Maurice en lui remettant toutefois son argent, mais de l'air dépité de quelqu'un qu'on a floué, qui ne veut pas faire d'histoires, qui paye, mais qui n'est pas content. La mauvaise impression du baron fut d'ailleurs accrue par la façon dont le bénéficiaire le remercia, car il dit: "Je vais envoyer ça à mes vieux et j'en garderai aussi un peu pour mon frangin qui est sur le front". Ces sentiments touchants désappointèrent presque autant M. de Charlus que l'agaça leur expression, d'une paysannerie un peu conventionnelle¹⁰¹".

Il n'est d'ailleurs pas innocent que, dans cette scène, Charlus apparaisse comme *masochiste*, c'est-à-dire qu'il abdique tout contrôle sémiotique, se place en position soumise; il inverse la structure prostitutionnelle classique, celle du *sadique*, à la Vautrin. Charlus, dans cette scène, est *prostitué* par son propre désir.

Pour illustrer ce mécanisme d'inversion, nous recourons donc au tableau suivant:
 ("test chap 6" on hard disk)

| VAUTRIN | CHARLUS |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| bas de l'échelle sociale (criminel) classement utilisation pour ambition maîtrise sémiotique manipule sadique aliénation de l'autre | haut de l'échelle sociale (baron) déclassement utilisation pour consommation folie sémiotique est manipulé masochiste aliénation de soi |

On conclura l'examen de cette ressemblance Charlus-Vautrin par quelques mots sur la théorie de l'amour proustien. Là aussi, il semble y avoir ce même renversement d'un topos. Au lieu d'une aliénation de l'être aimé, comme celle de Lucien par Vautrin, c'est à une aliénation de l'amant que l'on assiste. Swann, Charlus, le narrateur, Saint-Loup réinvestissent l'objet de leur amour d'une rêverie personnelle et, en cela, dans le même mouvement, ils perdent leur compétence sémiotique, puisqu'ils deviennent aveugles aux signes réels produits par l'être aimé...

* * *

4c. Odette et Olympia: un cas d'interpicturalité

Nous voudrions conclure en mentionnant un autre phénomène d'intertextualité qui témoigne de l'extrême ramification de la thématique prostitutionnelle dans la *Recherche*, ainsi que de la diversité de son système référentiel. Il s'agit ici de pointer un espace commun entre l'écriture de Proust et la peinture de Manet, ce que nous nommerons du terme d'*interpicturalité*.

A l'occasion de sa description du portrait d'Odette par Elstir, Proust jette en passant le nom de Manet:

"Enfin non seulement un portrait génial disloque le type d'une femme tel que l'ont défini sa coquetterie et sa conception égoïste de la beauté, mais, s'il est ancien, il ne se contente pas de vieillir l'original de la même manière que la photographie, en le montrant dans des atours démodés. Dans le portrait, ce n'est pas seulement la manière que la femme avait de s'habiller qui date, c'est aussi la manière qui l'artiste avait de la peindre. Cette manière, la première manière d'Elstir, était l'acte de naissance le plus accablant pour Odette parce qu'il faisait d'elle non pas seulement, comme ses photographies d'alors, une cadette de cocottes connues, mais parce qu'il faisait de son portrait le contemporain d'un des nombreux portraits que Manet ou Whistler ont peints d'après tant de modèles disparus qui appartiennent déjà à l'oubli ou à l'histoire¹⁰².

Le roman présente d'autres exemples de la référence à Manet, dont le nom est cité à plusieurs reprises. Par exemple, les réflexions "poujadistes" du Duc de Guermantes sur un tableau d'Elstir représentant une botte d'asperges renvoient sans aucun doute à ce tableau de Manet intitulé *L'Asperge*. Dès lors, on peut se risquer à l'interprétation suivante, qui est de supposer que Manet est un des modèles d'Elstir (comme Anatole France l'est pour Bergotte et Saint-Saëns ou Ravel pour Vinteuil). Ce n'est guère là une hypothèse vraiment neuve. Plus intéressant est que, en se livrant à un portrait de prostituée par l'intermédiaire d'Elstir, Proust s'inscrit dans une tradition picturale de représentation de la prostitution (Degas, Toulouse-Lautrec,...) Ce *Proust peintre* pose

un problème de genre: Proust *écrit* là une peinture dont l'équivalent réel est absent, inexistant. Ce tableau imaginaire représentant Miss Sacripant pose donc le problème de la *représentation* ("ut pictura narratio", pour reprendre l'expression utilisée par Vincent Descombes). Proust utilise là un média différent, précisément lorsqu'il découvre toute la valeur narrative de la peinture d'Elstir, son exactitude (ou plus précisément, l'exactitude du style impressionniste) dans le rendu de la perception, dans son excellence communicative. C'est donc la question du langage qui est en jeu ici, ou, comme le note Descombes, "C'est le problème d'un langage phénoménologique, d'un langage pour la *description des apparences* (...). Et ces problèmes phénoménologiques sont des problèmes de description: décrire l'apparence d'une chose est un jeu de langage plus complexe que décrire sans plus une chose¹⁰³". Le narrateur tirera donc de la peinture impressionniste un enseignement capital pour son écriture (style oxymorique, phrase mouvante,...). Elstir joue un rôle capital dans la *révélation* que vit le narrateur au cours du roman.

C'est donc un problème théorique (Proust réfléchit sur la question de la représentation) et une question de style et de portée (l'écriture proustienne imite l'impressionnisme pictural). Mais c'est aussi un problème proprement pictural: il existe, dans la *Recherche*, un Proust peintre, celui qui se profile derrière ces tableaux imaginaires (ou romanesques) d'Elstir, que personne ne voit, qui n'existent nulle part. Ce Proust peintre apparaît à des instants cruciaux de la narration, à des points nodaux de l'apprentissage du narrateur, du progrès de la révélation finale. Mais il apparaît aussi pour des motifs représentationnels particuliers: plus apte à décrire les apparences, la peinture fixe un moment du roman dans un instantané infiniment explorable, puisque constamment offert au regard. C'est ce qui constitue sa valeur herméneutique particulièrement élevée, comme nous l'avons remarqué dans notre chapitre 2. Proust

devient donc peintre (ce qui est différent de la position de philosophe de la peinture qui est le plus souvent la sienne) à des instants capitaux de sa narration.

On considérera donc significatif qu'il s'occupe de *peindre* la prostitution et non seulement de la narrer. S'occupant de représenter la réalité prostitutionnelle, Proust convoque le média qui, selon lui, offre le plus d'exactitude représentationnelle et de profondeur herméneutique.

Ce faisant, Proust exploite une référence évidente à Manet. La question qui nous occupe dès lors est d'exposer ces endroits de concordances entre le portrait de Manet (Olympia) et celui de Proust (Odette), ainsi que de montrer les implications de ce type de description dans la thématique proustienne de la prostitution (ce que la technique de Manet apporte au propos de Proust sur ce sujet).

Il faut ici revenir sur l'analyse de Bernheimer. Analysant le scandale causé par la peinture lors de sa première réception, Bernheimer propose cette interprétation, presque classique: "Olympia's scandal (...) is due to its simultaneous activation and exposure of the dynamics of the production of woman as a fetish in patriarchal consumer society¹⁰⁴". Les journalistes, déconcertés, ne peuvent répondre qu'avec hostilité à cette peinture si dérangeante, puisqu'elle expose la perversion sexuelle de la bourgeoisie et la fragilité de sa dominance sur les classes inférieures (il faudra revenir sur cette question sociologique). Les journalistes, donc, multiplient les gestes d'indignation et les métaphores de morbidité, comparant le corps de la prostituée à un cadavre en décomposition. Parallèlement, même s'il fait preuve d'un bien meilleur jugement que ces critiques (il est ébloui par le tableau), la première attitude du narrateur est également de surprise: la jeune femme représentée est "d'un sujet singulier", "d'un type curieux", d'un "caractère ambigu". Elle ressemble à Olympia jusque dans les détails du décor ("un porte bouquet plein de roses sur une table" rappelle ce bouquet de fleurs tenu par un personnage noir aux côtés d'Olympia).

Proust, au contraire des critiques contemporains, comprend la nature de cette ambiguïté:

"Mais surtout on sentait qu'Elstir, insoucieux de ce que pouvait représenter d'immoral ce travesti d'une jeune actrice pour qui le talent avec lequel elle jouerait son rôle avait sans doute moins d'importance que l'attrait irritant qu'elle allait offrir aux sens biaisés et dépravés de certains spectateurs, s'était au contraire attaché à ces traits d'ambiguïté comme à un élément esthétique qui valait d'être mis en relief et qu'il avait tout fait pour souligner"¹⁰⁵.

L'interprétation de Proust est en avance sur celle de Bernheimer, à laquelle elle est en tous points comparables. Olympia dérange parce que, tranchant sur une tradition préalable du nu présentant la sexualité féminine comme l'objet de contemplation du désir masculin, soumis à lui (comme "erotic commodity"), Manet/Elstir fait du désir la propriété (la production volontaire) du sujet féminin lui-même.

"Le caractère de tristesse rêveuse du regard, (...) n'était pas ce qui était le moins troublant. On pensait du reste qu'il devait être factice et que le jeune être qui semblait s'offrir aux caresses dans ce provocant costume avait probablement trouvé piquant d'y ajouter l'expression romanesque d'un sentiment secret, d'un chagrin inavoué"¹⁰⁶.

Le regard d'Odette, comme celui d'Olympia, produit des effets d'ambiguïté précisément dus au contrôle que la prostituée semble avoir sur sa propre sexualité, qui est un renversement choquant de l'aliénation dont elle devrait être l'objet de par sa fonction dans une société bourgeoise.

Ces effets d'ambiguïté sont multiples: chez Olympia, il s'agit d'une dislocation des parties corporelles (le ruban noir au cou qui sépare la tête du corps, le bracelet qui isole la main,...), l'étrange position du corps, les proportions, la manière irrégulière de la peinture, tour à tour sophistiquée et simplifiée... Cette instabilité équivoque réclame une rhétorique de l'"à la fois", une lecture polysémique (corps à la fois mort et vivant,

fusionné et disloqué, regard à la fois soumis et provocateur,...). Bernheimer nomme ce phénomène du terme de système de signes mouvants ("shifting semiosis").

Cette *shifting semiosis*, on la retrouve chez Odette: impossible, pour quelque temps, de distinguer le sexe du modèle, son âge, sa nature:

"Mais son melon, sous lequel ses cheveux étaient bouffants, mais courts, son veston de velours sans revers ouvrant sur un plastron blanc me firent hésiter sur la date de la mode et le sexe du modèle, de façon que je savais pas exactement ce que j'avait sous les yeux, sinon le plus clair des morceaux de peinture".

"Le long des lignes du visage, le sexe avait l'air d'être sur le point d'avouer qu'il était celui d'une fille un peu garçonnière, s'évanouissait, et plus loin se retrouvait, suggérant plutôt l'idée d'un jeune efféminé vicieux et songeur, puis fuyait encore, restait insaisissable"¹⁰⁸.

Cette "shifting semiosis" commune aux deux portraits peut, et c'est là notre hypothèse, présenter la même fonction sociologique, qui est d'effectuer un ébranlement des différences de classes, d'être agent d'instabilité sociale. C'est là la thèse de Bernheimer pour Olympia: "I would like to (...) show that the shifting play of Manet's depiction of woman's nakedness may be his way of exposing *the collapse of class difference* under the pressure of male gaze preoccupied with sexual difference¹⁰⁹". Cette thèse semble applicable à Odette-Miss Sacripant: son origine de classe est illisible dans le portrait, précisément parce que dans la nudité féminine s'efface la notion de classe, voire même sa pertinence comme concept. La prostitution réalise donc, en son creux, l'effacement d'une structure de classe: Odette est à la fois jeune actrice, courtisane et femme du monde. Dans sa prostitution se brouillent les différences essentialistes de la catégorisation bourgeoise. C'est la raison pour laquelle Odette, comme Olympia (et Proust comme Manet), est *dangereuse* et reçue comme telle (Olympia est huée par les critiques, Odette est interdite de visite chez les Guermantes): dans sa nudité s'engloutit l'ordre social et, avec lui, toutes les catégories de pensée qu'il véhicule.

Dans l'atelier d'Elstir, à cet instant capital où Proust s'occupe de la question de la *représentation*, il s'occupe donc en même temps de la question de la *représentation de la prostitution*. Au moment où il découvre des valeurs qui influenceront à jamais sa décision d'écrire la *Recherche*, il offre ce portrait de prostituée qui contient ce propos capital, trop souvent ignoré, du roman proustien: le tourbillon des signes de la prostitution...

* * *

NOTES

1. v. BERNHEIMER (C.), *Figures of Ill Repute, op. cit.*, p.89.
 "There were good reasons in the 1860s for the widespread recognition of prostitution as the most spectacular image of the bourgeoisie's somewhat uneasy will to pleasure. The radical redesign of Paris undertaken by Baron Haussmann entailed the destruction of many of the working-class neighborhoods where brothels had thrived, for instance the alleys of the Cité where Sue's Fleur-de-Marie had been led astray and the dilapidated areas near the Palais Royal where Balzac's Esther Gobseck had lived. The working class was to a large extent displaced to the periphery of the city, as landlords in the central districts profited from the housing shortage to raise rents. High rents and complex official regulations made the opening of new *maisons de tolérance* in downtown Paris difficult and expensive, and the number of establishments diminished significantly (from 217 in 1852 to 152 in 1870, according to Maxime Du Camp). Large luxury bordellos were most likely to survive, whereas smaller enterprises were often transformed into lodging houses, or *garnis*, in which, after a legal decision of 1866, prostitution could be practiced virtually without penalty for the owner. If there were fewer *filles à numéro* in this period, the number of *insoumises* was increasing, and Haussmann's wide new boulevards, conspicuously flanked by cafés, brasseries, and restaurants, gave them a perfect theater for their flagrant self-display."
2. v. MARX (K.), et ENGELS (F.), *The Holy Family*, in *Collected Works*. London, Lawrence and Wishart, 1975, pp.172-175.
3. v. BARTHES (R.), *Mythologies, op. cit.*
4. I, pp.510-511.
5. ZIMA (P.-V.), *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil, op. cit.*
6. HENRY (A.), *Proust, op. cit.*, p.45.
 On notera, dans l'expression qu'utilise ce petit groupe pour se qualifier, la référence à Verlaine.
7. Non seulement Proust et Balzac apartiement-ils à deux *modes de savoir* différents, mais encore proposent-ils des constructions sémantiques qui se caractérisent par un *degré de réflexité* différent vis à vis de leur propre pratique.
8. DUCROT (O.) et TODOROV (T.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972, p.446.
9. v. MULLER (J.-E.) et BELLIDO (R.-T.), *Cent ans de peinture moderne*. Paris, Fernand Hazan Editeur, 1979.
10. BERNHEIMER (C.), *op. cit.*, p.39. ("a narratability of prostitutional deviance")
11. *ibidem*, p.39.

12. *ibidem*, p.39.
13. *ibidem*, p.4.
14. *ibidem*, p.55.
15. *ibidem*, p. 38 et 47.
16. *ibidem*, p. 40.
17. *ibidem*, p.60.
18. *ibidem*, p.83.
19. *ibidem*, p.88.
20. "What is most remarkable about Barbey's narrative strategies is the degree to which the fantasies they encode are shared by male artists and writers in the second half of the nineteenth century. The prostitute is a key figure in these fantasies. She is imagined as animalistic, intense, a sensual feast for the blasé upper-class male. But almost immediately her sexuality becomes threatening".
(*ibidem*, p.89).
21. *ibidem*, p.45.
22. *ibidem*, p.35.
23. *ibidem*, p.54.
24. *ibidem*, p.55.
25. *ibidem*, p.70.
26. *ibidem*, p.96.
27. v. BAUDRILLARD (J.), *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Gallimard, 1972, p.104.
28. II, pp.459-460.
29. Nous nous référons ici à la acception classique de ce terme telle qu'on la trouve dans GREIMAS (A.-J.) et COURTES (J.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979.
ou DUCROT (O.) et TODOROV (T.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, *op. cit.*
Le terme d'*intertexte* est employé dans un sens dérivé ("le sens occulté d'un texte s'imposant à une lecture active comme opposé au sens de surface et le complétant" par M. Riffaterre (v. RIFFATERRE (M.), "Production du roman: l'intertexte du *Lys dans la Vallée*," in *Texte*, numéro 2, 1983, p.23-33).
30. v. KLINKENBERG (J.-M.), *Le sens rhétorique*, *op. cit.*, p.27.

31. *ibidem*, p.127.
32. v. MARX (K.), et ENGELS (F.), *The Holy Family*. Bernheimer remarque qu'en termes marxistes, "In terms of class, she dominates herself by asserting the impermeability of the ruling class to contamination from below".
v. BERNHEIMER (C.), *op. cit.*, p.47.
33. BERNHEIMER (C.), *op. cit.*, p.52.
34. *ibidem*, p.54.
35. III, p.259.
36. I, p.285.
37. III, p.181.
38. *ibidem*
39. DUCHET (Cl.), "Roman et objets: l'exemple de Madame Bovary", *article cité*, p.7.
40. *ibidem*, p.15.
41. HENRY (A.), *Proust, op. cit.*, p.274.
42. MORAND (B.), "L'aristocratie chez Proust", in *Europe*, numéros 496-497, *Centenaire de Marcel Proust*, août-septembre 1970, pp.37-45.
43. HENRY (A.), *op. cit.*, p.39.
44. *ibidem*
45. v. BELLOI (L.), *La mise en scène de la vie quotidienne dans A la recherche du temps perdu, op. cit.*
46. VEBLEN (Th.), *Théorie de la classe de loisir, op. cit.*
47. En effet, les maisons closes ont surtout été l'objet d'études de critique thématique ou de mythanalyse. Ce sont en effet de hauts lieux de l'imaginaire proustien, qui convoquent le vocabulaire mythologique, les métaphores, les correspondances synesthésiques,...
v. ROSASCO (J.T.), *Voies de l'imagination proustienne*. Paris, Nizet, 1980.
Il nous semble qu'une lecture sociale de cette thématique est non seulement inévitable et éclairante mais encore qu'elle est appelée par le texte de Proust lui-même, comme nous allons le voir.
48. III, p.462.
49. KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *La connotation*. Lyon, P. U. L., 1977, pp.137-138.

50. II, p.607.
51. II, p.37.
52. *op. cit.*
53. *ibidem*, p.135.
54. *ibidem*, p.134.
55. v. CHAMBERS (R.), "Irony and the canon", in *Profession 90*, The Modern Language Association of America, 1990, pp.18-24.
56. KLINKENBERG (J.-M.), *op. cit.*, pp.35-36.
57. I, p.200.
58. I, p.204.
59. I, pp.247-262.
60. I, p.255.
61. I, p.565.
62. IV, p.403.
63. REVEL (J.-F.), *op. cit.*, p.106.
64. IV, p.16.
65. IV, p.27.
66. IV, pp.27-28.
67. voir notre chapitre sur l'amour proustien
68. I, p.494.
69. I, p.567.
70. IV, pp.143-146.
71. C'est le premier salon fréquenté par le narrateur. Elle passe aussi par de nombreux avatars sociaux, qui en font un personnage symbolique des mutations sociales du roman: de Swann, elle devient Forcheville, puis Guermantes.
72. III, p.93, pp.120-121; pp.149-151; p.235; p.250; p.294.
73. III, p.93.

74. BERNHEIMER (C.), *op. cit.*, p.90.
75. *ibidem*, p.93.
76. I, pp.565-567.
77. IV, pp.388-408.
78. BARTHES (R.), "Une idée de recherche", in COLLECTIF, *Recherche de Proust*, *op. cit.*, pp.34-39.
79. *ibidem*, p.34.
80. *ibidem*, p.36.
81. LAPOUGE (G.), *Utopie et civilisations*. Paris, Flammarion, "Champs", p.82.
On ne peut résister à mentionner ici *La Maison Tellier*, de Maupassant, qui opère ce même passage à l'utopie dans sa description de ce groupe de prostituées sur la côte normande (Fécamp et Maineville: chez Maupassant et chez Proust, la Normandie est le lieu de l'utopie prostitutionnelle).
82. I, pp.260-262.
83. IV, pp.403-405.
84. IV, p.408.
85. v. BENJAMIN (W.), *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. London, New Left Books, 1973.
86. BERNHEIMER (C.), *op. cit.*, p.72.
87. *ibidem*, p.73.
88. I, p.76.
89. *ibidem*.
90. I, p.75.
91. *ibidem*.
92. DE MAN (P.), *Allegories of reading*, *op. cit.*
93. II, p.563.
94. IV, p.402.
95. III, pp.425-426.
96. *ibidem*, p.427.

- 97. *ibidem*, pp.437-438.
- 98. *ibidem*, p.440.
- 99. v. III, pp.438, 440, 443, 445, 470, 476, 493, 543...
- 100. IV, p.396.
- 101. *ibidem*, p.405.
- 102. II, p.218.
- 103. DESCOMBES (V.), *Proust. Philosophie du roman, op. cit.*, pp.280-281.
- 104. BERNHEIMER (C.), *op. cit.*, p.104.
- 105. II, p.204.
- 106. II, p.205.
- 107. *ibidem*.
- 108. *ibidem*.
- 109. BERNHEIMER (C.), *op. cit.*, p.110.

* * *

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE PROUST:

PROUST (M.), *A la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vol. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1987-1989.

PROUST (M.), *A la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean Milly, 10 vol. Paris, Flammarion, "GF", 1984-1986.324

PROUST (M.), *Contre Sainte-Beuve*, accompagné de *Pastiches et mélanges*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1971.

PROUST (M.), *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, édition d'Antoine Compagnon. Paris, Editions Complexe, "Le regard littéraire", 1987.

PROUST (M.), *Le Balzac de Monsieur de Guermantes*. Neuchatel et Paris, Ides et Calendes, 1950.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR PROUST:

ACHERES (V.), "La peinture et le décor de la vie", in *Europe*, numéros 496-497, *Centenaire de Marcel Proust*, août-septembre 1970, pp.232-236.

BECKETT (S.), *Proust*. New York, Grove Press, 1931.

BELLOI (L.), *La mise en scène de la vie quotidienne dans A la recherche du temps perdu*, manuscrit (à paraître chez Nathan/Labor).

BERSANI (L.), *Marcel Proust: the fictions of life and of art*. New York, Oxford University Press, 1965.

BERSANI (L.), *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris, Garmier, 1971.

BLANCHE (J.-E.), *Proust et l'architecture*

BONNET (H.), *Marcel Proust de 1907 à 1914*, suivi d'une *Bibliographie générale*, d'une *Bibliographie complémentaire* et d'un *Index général des bibliographies*. Paris, Nizet, 1971-1976.

BORDIER (R.), "Sur Zola et Proust", in *Europe*, numéros 496-497, *Centenaire de Marcel Proust*, août-septembre 1970, pp.218-228.

BOURLIER (K.), *Marcel Proust et l'architecture*. Montreal, Presses de l'université de Montreal, 1980.

BOYER (M.), *L'image du corps dans A la recherche du temps perdu*. Paris, Daniel Oster, 1984.

- CHEVRIER (J-F.), *Proust et la photographie*. Paris, Editions de l'Etoile, "Ecrits sur l'image", 1982.
- COLLECTIF, *Recherche de Proust*. Paris, Seuil, "Points", 1980.
- COMPAGNON (A.), *La troisième république des lettres, de Flaubert à Proust*. Paris, Seuil, 1983.
- COMPAGNON (A.), *Proust entre deux siècles*. Paris, Seuil, 1989.
- COMPAGNON (A.), *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris, Seuil, 1989.
- COMPAGNON (A.), *Proust entre deux siècles*. Paris, Seuil, 1989.
- DE LATTRE, (A.), *La doctrine de la réalité chez Proust*, 3 vol. Paris, Librairie José Corti, 1978, 1981, 1985.
- DE LATTRE, (A.), *Le personnage proustien*. Paris, Librairie José Corti, 1984.
- DELEUZE (G.), *Proust et les signes*. Paris, P.U.F., "Perspectives critiques", 1983.
- DE MAN (P.), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, Yale University Press, 1979.
- DE MAN (P.), *Critical writings 1953-1978*, edited and with an introduction by Lindsay Waters. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- DESCOMBES (V.), *Proust. Philosophie du roman*. Paris, Minuit, "Critique", 1987.
- DOUBROVSKY (S.), *La place de la madeleine*. Paris, Mercure de France, 1974.
- FAVRICHON (A.), *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- FERNANDEZ (R.), *Proust et la généalogie du roman moderne*. Paris, Grasset, 1979.
- GENETTE (G.), *Figures III*. Paris, Seuil, "Poétique", 1972.
- GRAHAM (V.E.), *The imagery of Proust*. Oxford, Basil Blackwell, 1966. (principalement les pages 128-138, consacrées aux objets).
- GRAHAM (V.E.), *Bibliographie des études sur Marcel Proust et son oeuvre*. Genève, Droz, "Histoire des idées et critique littéraire", 1976.
- HENRY (A.), *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris, Flammarion, "Nouvelle bibliothèque scientifique", 1983.
- HENRY (A.), *Proust*. Paris, Balland, 1984.
- HUMPHRIES (J.), *The otherness within. Gnostic readings in Marcel Proust, Flannery*

O'Connor and François Villon. Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1984.

LEJEUNE (P.), "Ecriture et sexualité", in *Europe*, numéros 502-503, *Marcel Proust (deux)*, février-mars 1971, pp.113-143.

LONGUET-MARX (A.), *Proust, Musil: rencontres d'écritures*. Paris, P. U. F., 1986.

MARTIN-CHAUFFIER (L.), "Proust et le double je de quatre personnes", in *Confluences*, numéro spécial, *Problèmes du roman*, 1943.

MEIN (M.), *Thèmes proustiens*. Paris, Nizet, 1979.

MOINE (E.), "Les rapports sociaux", in *Europe*, numéros 496-497, *Centenaire de Marcel Proust*, août-septembre 1970, pp.46-51.

MORAND (B.), "L'aristocratie chez Proust", in *Europe*, numéros 496-497, *Centenaire de Marcel Proust*, août-septembre 1970, pp.37-45.

MOULINE (L.), *Roman de l'objet. Essai sur la genèse de l'écriture proustienne*. Paris, Librairie José Corti, 1981.

MULLER (M.), *Les voix narratives dans A la recherche du temps perdu*. Genève, Droz, 1965.

MULLER (M.), *Préfiguration et structure romanesque dans A la recherche du temps perdu*. Lexington, French Forum Publishers, "French Forum Monographs", 1979.

OTTAVI (A.), "Swann et l'investissement iconique", in *Europe*, numéros 502-503, *Marcel Proust (deux)*, février-mars 1971, pp.56-60.

PEVEE (A.), "Au temps de Proust", in *Industrie*, Revue éditée par la Fédération des Industries Belges, numéro 8, août 1971, pp. 453-462.

POULET (G.), *L'espace proustien*. Paris, Gallimard, 1982.

REVEL (J.-F.), *Sur Proust*. Paris, Denoël / Gonthier, "Bibliothèque Médiations", 1970.

REYMONT (C.-H.), "L'art et la vie", in *Europe*, numéros 496-497, août-septembre 1970, pp.90-98.

RICHARD (J.-P.), *Proust et le monde sensible*. Paris, Seuil, "Poétique", 1974.

ROSASCO (J.T.), *Voies de l'imagination proustienne..* Paris, Nizet, 1980.

ROUSSET (J.), "Les premières rencontres", in *Recherche de Proust*. Paris, Seuil, "Points", 1980.

SERODES (S.), "Proust et les choses : Du Côté de Guermantes", in *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol.42, numéro 1, Janvier - Mars 1972, pp. 46-71.

SHATTUCK (R.), *Proust*. London, Fontana, "Fontana Modern Masters", 1974.

SHATTUCK (R.), *Proust's binoculars: a study of memory, time and recognition dans A la recherche du temps perdu*. Princeton, Princeton University Press, 1983.

SPITZER (L.), *Etudes de style*. Paris, Gallimard, 1970.

TADIE (J.-Y.), *Lectures de Proust*. Paris, Librairie Armand Colin, "U2 série lectures", 1971.

TADIE (J.-Y.), *Proust*. Paris, Belfond, "Les dossiers Belfond", 1983.

ZIMA (P.V.), *Le désir du mythe*. Paris, Nizet, 1973.

ZIMA (P.-V.), *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*. Paris, Le Sycomore, "Arguments Critiques", 1980.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR L'OBJET ET LE DETAIL:

BAUDRILLARD (J.), *Le système des objets (la consommation des signes)*. Paris, Denoël / Gonthier, "Bibliothèque Médiations", 1968.

BAUDRILLARD (J.), "La morale des objets. Fonction-signe et logique de classe", in *Communications*, numéro 13, *Les objets*, 1969, pp.23-50.

BAUDRILLARD (J.), *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Gallimard, "Tel", 1972.

DALLENBACH (L.), *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977.

DUCHET (Cl.), "Roman et objets: L'exemple de *Madame Bovary*", in *Europe*, Septembre-Octobre-Novembre 1969.

MENDELSON (D.), *Le verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*. Paris, Librairie José Corti, 1968.

MOLES (A.A.), "Objet et communication", in *Communications*, numéro 13, *Les objets*, 1969, pp.1-21.

MORIN (V.), "L'objet biographique", in *Communications*, numéro 13, *Les objets*, 1969, pp.131-139.

RICHARD (J.-P.), "Proust et l'objet herméneutique", in *Poétique*, numéro treize, 1973, pp.1-27.

RHEIMS (M.), *La vie étrange des objets*. Paris, Plon, 1959.

RHEIMS (M.), *L'objet 1900*. Paris, Arts et métiers graphiques, 1965.

SCHOR (N.), *Reading in detail: Aesthetics and the feminine*. New York, Methuen, 1987.

VAN LIER (H.), "Objet et esthétique", in *Communications*, numéro 13, *Les objets*, 1969, pp.89-104.

WAHL (E.) et MOLES (A. A.), "Kitsch et objet", in *Communications*, numéro 13, *Les objets*, 1969, pp.105-129.

REFLEXIONS THEORIQUES ET TEXTES CRITIQUES

AUERBACH (E.), *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard, "Tel", 1984.

BARTHES (R.), *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Eléments de sémiologie*. Paris, Gonthier, "Bibliothèque Médiations", 1971.

BARTHES (R.), *Mythologies*. Paris, Seuil, "Points", 1957.

BARTHES (R.), *Essais critiques*. Paris, Seuil, "Tel quel", 1964.

BARTHES (R.), "Introduction à l'analyse structurale des récits", in *Communications*, numéro 8, *L'analyse structurale du récit*, 1966, pp.7-33.

BARTHES (R.), *Système de la Mode*. Paris, Seuil, "Points", 1967.

BARTHES (R.), *S/Z*. Paris, Seuil, "Tel quel", 1970.

BARTHES (R.), *L'empire des signes*. Paris, Flammarion, "Champs", 1979.

BARTHES (R.), "L'effet de réel", in COLLECTIF, *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, "Points", 1982.

BARTHES (R.), "Une idée de recherche", in COLLECTIF, *Recherche de Proust*. Paris, Seuil, "Points", 1980.

BATAILLE (G.), *La part maudite*, précédé de *La notion de dépense*. Paris, Minuit, "Critique", 1967.

BENJAMIN (W.), *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. London, New Left Books, 1973.

BERENDONNER (A.), *Eléments de pragmatique linguistique*. Paris, Minuit, 1984.

BERNHEIMER (C.), *Figures of Ill Repute. Representing prostitution in nineteenth century France*. London-Cambridge, Harvard University Press, 1989.

- BOURDIEU (P.), *La Distinction*. Paris, Minuit, "Le sens commun", 1980.
- BOURDIEU (P.), *Choses dites*. Paris, Minuit, "Le sens commun", 1987.
- BREMOND (CL.), "La logique des possibles narratifs", in *Communications*, numéro 8, *L'analyse structurale du récit*, 1966, pp.66-82.
- BRETON (A.), *Anthologie de l'humour noir*. Paris, Le livre de poche, "Biblio", 1987.
- BROCH (H.), *Création littéraire et connaissance*. Paris, Gallimard, "Tel", 1972.
- BROOKS (P.), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. New York, Knopf, 1984.
- BUTOR (M.), *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, "Idées", 1969.
- CHAMBERS (R.), "Irony and the canon", in *Profession 90*, The Modern Language Association of America, 1990, pp. 18-24.
- CIORAN (E.M.), *Syllogismes de l'amertume*. Paris, Gallimard, 1952.
- COLLECTIF, *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, "Points", 1982.
- COLLECTIF, revue *Littérature*, numéro 81, *Peinture et littérature*, février 1991.
- DERRIDA (J.), *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967.
- DERRIDA (J.), *La dissémination*. Paris, Seuil, "Tel quel", 1972.
- DERRIDA (J.), *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion, "Champs", 1978.
- DUBOIS (J.), *Sociologie du récit policier*. Liège, syllabus, 1986-1987.
- DUBOIS (J.), *L'institution de la littérature*. Bruxelles, Labor, "Dossiers Média", 1986.
- DUBOIS (P.), *L'acte photographique*. Bruxelles, Labor, "Dossiers Média", 1983.
- DUCROT (O.) et TODOROV (T.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972.
- ECO (U.), *L'oeuvre ouverte*. Paris, Seuil, 1965.
- ECO (U.), *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*. Paris, Mercure de France, 1972.
- ECO (U.), *Lector in Fabula*. Milano, Bompiani, 1979.
- EISENZWEIG (U.), *Le récit impossible*. Paris, Christian Bourgeois, 1986.
- FELLOWS (J.), *The Failing Distance: The Autobiographical Impulse in John Ruskin*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975.

- FOUCAULT (M.), *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT (M.), *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1973.
- GENETTE (G.), "Frontières du récit", in *Communications*, numéro 8, *L'analyse structurale du récit*, 1966, pp.158-169.
- GINZBURG (C.), "Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice", in *Le Débat*, numéro 6, novembre 1980, pp.3-44.
- GINZBURG (C.), article également reproduit sous le titre "Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes" in ECO (U.) et SEBEOK (T.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce*. Bloomington, Indiana University Press, 1983, pp.81-118.
- GREIMAS (A.J.), *Sémantique structurale*. Paris, Larousse, "Langue et langage", 1966.
- GREIMAS (A.J.), *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil, 1970.
- GREIMAS (A.J.), *Maupassant: la sémiotique du texte*. Paris, Seuil, 1976.
- GREIMAS (A.J.) et COURTÈS (J.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*. Paris, Seuil, "Points", 1982.
- HAMON (Ph.), *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette, "Langue linguistique communication", 1981.
- HAMON (Ph.), "Un discours contraint", in COLLECTIF, *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, "Points", 1982.
- JAKOBSON (R.), *Questions de poétique*. Paris, Seuil, "Poétique", 1973.
- KEMPF (R.), *Sur le corps romanesque*. Paris, Seuil, 1968.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *La connotation*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *L'implicite*. Paris, Armand Colin, "Linguistique", 1986.
- KLINKENBERG (J.-M.), *Le sens rhétorique, essais de sémantique littéraire*. Toronto, Editions du GREF et Bruxelles, Editions les Eperonniers, 1990.
- KONIG (R.), *Sociologie de la mode*. Paris, Payot, "Petite bibliothèque Payot", 1969.
- LAPOUGE (G.), *Utopie et civilisations*. Paris, Flammarion, "Champs", 1978.
- LUKACS (G.), *Essays on realism*. London, Lawrence and Wishart, 1980.

- MAUSS (M.), *Sociologie et anthropologie*. Paris, P. U. F., "Quadrige", 1985.
- METZ (Chr.), "Au-delà de l'analogie, l'image", in *Communications*, numéro 15, *L'analyse des images*, 1970.
- MULLER (J.-E.) et BELLIDO (R.T.), *Cent ans de peinture moderne*. Paris, Fernand Hazan Editeur, 1979.
- RIFFATERRE (M.), "Production du roman: l'intertexte du *Lys dans la Vallée*", in *Texte*, numéro 2, 1983, pp.23-33.
- RUSO (A.), "An exchange of tokens: Michel Leiris, Marcel Duchamp, and Jacques Derrida", in *Bucknell Review*, vol. XXXI, numéro 1, *Criticism, History and Intertextuality*, 1988.
- SCHOR (N.), *Zola's Crowds*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
- TODOROV (T.), "Les catégories du récit littéraire", in *Communications*, numéro 8, *L'analyse structurale du récit*, 1966, pp.131-157.
- TODOROV (T.), *Théories du symbole*. Paris, Seuil, "Poétique", 1977.
- TODOROV (T.), *Symbolisme et interprétation*. Paris, Seuil, "Poétique", 1978.
- VEBLEN (Th.), *Théorie de la classe de loisir*. Paris, Gallimard, "Tel", 1970.
- VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*. Paris, Minuit, "Le sens commun", 1985.

DIVERS

- BOWLES (P.), *The sheltering sky*. New York, New Directions Books, 1949.
- BRASSAI, *The Secret Paris of the 30's*. New York, Pantheon Books, 1976.
- DAUDET (L.), *L'entremetteuse, roman contemporain*. Paris, Flammarion, 1921.
- DAUDET (L.), *La recherche du beau (corps et âme)*. Paris, Flammarion, 1932.
- LEVY (B.-H.), *Les derniers jours de Charles Baudelaire*. Paris, Gallimard, 1988.
- MAUPASSANT (G.), *La maison Tellier*, in *Oeuvres complètes*. Paris, Albin Michel, 1980.
- MAUPASSANT (G.), *A la feuille de rose, maison turque*. Paris, Enere, 1984.
- PEREC (G.), *Les choses*. Paris, Gallimard, "Les lettres nouvelles", 1965.
- ROBBE-GRILLET (A.), *La jalousie*. Paris, Minuit, 1957.

ROBBE-GRILLET (A.), *Le miroir qui revient*. Paris, Minuit, 1986.

WILDE (O.), *La jeunesse est un art*, épigrammes choisies et traduites par Léo Back. Paris, Har/po, 1986.

* * *

APPENDICE

ABREVIATIONS UTILISEES DANS LES NOTES.

Nous abrégeons de la manière suivante les références au texte de la *Recherche*:

- CS. Du côté de chez Swann
JF1. A l'ombre des jeunes filles en fleurs (volume 1)
JF2. A l'ombre des jeunes filles en fleurs (volume 2)
CG1. Le côté de Guermantes I
CG2. Le côté de Guermantes II
SG1. Sodome et Gomorrhe (volume 1)
SG2. Sodome et Gomorrhe (volume 2)
Pr. La prisonnière
Fug. La fugitive (Albertine disparue)
TR. Le temps retrouvé

Toutes nos références renvoient aux dix *volumes* de l'édition Flammarion, publiée sous la direction de Jean Milly, en collection "GF" (voir notre bibliographie).

* * *

Les notes du chapitre 7 renvoient à la nouvelle édition de La Pléiade en quatre volumes (voir notre bibliographie).

VITA

Fabrice Leroy was born in Verviers, Belgium, on August 27th, 1966. He was raised and educated in the French-speaking part of Belgium. He attended High School in the Athénée Royal de Verviers, from which he graduated with honors in June of 1984. He soon developed interests in French Literature, Classics, History, and Philosophy, as well as in English language and culture.

He studied French Literature, Linguistics and Philology at the Université de Liège, where he obtained his degrees of *Candidat en Philologie Romane* and of *Licencié en Philologie Romane*. He wrote a masters thesis on Proust under the direction of Professor Jacques Dubois, and graduated with honors (*Grande Distinction*) in September of 1988. He then passed the Belgian *Agrégation*, a post-graduate degree in applied French pedagogy.

In 1989, he obtained a Fellowship from the Belgian Government to study in the United States. He chose to pursue his education at Louisiana State University due to the quality of its French Department and the appeal of Louisiana's French culture and history. He taught elementary, intermediate, and advanced French composition and oral communication at LSU. He completed his Ph.D. in December of 1991. His dissertation, written under the supervision of Professor Jefferson Humphries, studies the semiotic and sociological systems comprised in Marcel Proust's *A la Recherche du Temps Perdu*, with a special emphasis on the theme of prostitution in the novel.

He now lives in Louisiana with his wife Shelly. He plans to teach French literature in the United States and publish critical essays in French and English.

DOCTORAL EXAMINATION AND DISSERTATION REPORT

Candidate: Fabrice I. Leroy

Major Field: French

Title of Dissertation: "Le vase clos proustien"

Approved:



Major Professor and Chairman



Dean of the Graduate School

EXAMINING COMMITTEE:

Adelaide M. Russo

Adelaide M. Russo

Nathaniel Wing

Nathaniel Wing

Carl S. Blyth

Carl S. Blyth

Lucie Brind'Amour

Lucie Brind'Amour

J. Gerald Kennedy

J. Gerald Kennedy

Date of Examination:

November 8, 1991